

UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO



DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

DEPARTAMENTO DE LETRAS HISPÁNICAS

TESIS

PARA OBTENER EL GRADO DE
LICENCIADA EN LETRAS ESPAÑOLAS

LA CONFIGURACIÓN DE LA CRUELDAD INFANTIL EN TRES CUENTOS DE

GUADALUPE DUEÑAS

PRESENTA:

DANIELA MONTSERRAT OLIVARES SOLÓRZANO

ASESORA:

ELBA MARGARITA SÁNCHEZ ROLÓN

Guanajuato, Guanajuato, Mayo 2022

ÍNDICE

Introducción.....	3
Capítulo 1: Y SE ABRIRÁ EL LIBRO DE GUADALUPE DUEÑAS.....	7
1.1 Una verdad llena de ficciones.....	7
1.2 Un acercamiento a otra realidad más verdadera.....	15
Capítulo 2: INFANCIAS SINIESTRAS EN “EL SAPO” Y “LOS PIOJOS”.....	26
Capítulo 3: PUERILIDAD Y PERVERSIÓN EN “LOS HUÉRFANOS”	48
Conclusiones.....	66
Bibliografía.....	71

INTRODUCCIÓN

Las investigaciones y la crítica literaria hacia Guadalupe Dueñas, entre ellas la aportación de Maricruz Castro Ricalde, apuntan a su catalogación como una escritora que juega con el silencio y la ambigüedad para provocar al lector un sentimiento intenso que muchas veces está relacionado con la aversión. El tema de la infancia no escapa a dichos elementos, puesto que en los niños que presenta Dueñas no hay rastro de gratos e inocentes momentos, característicos de esta etapa de la vida. “El sapo”, “Los piojos” y “Los huérfanos” son tres cuentos en los cuales puede percibirse esa otra parte de la infancia de la que pocos hablan.

Partiendo de la relación que guardan por ser los únicos relatos en los que la crueldad es ejercida y no recibida por los infantes, cuya naturaleza se contrapone a la imagen herida y melancólica que se observa en el resto de pequeños que aparecen en el corpus, en este trabajo examino de qué manera se perfila en ellos esta excitación por provocar el sufrimiento en otros seres.

Sin embargo, antes de dar pie a los análisis de los textos es indispensable contextualizarlos. De suerte que en el primer capítulo se hace un recorrido por la vida de la autora y su creación literaria y se divide en dos apartados. Inicialmente, se abordan las experiencias que hubieron de servir como inspiración para cultivar su escritura; anécdotas personales, el uso de diarios para plasmar cualquier idea que surgiera y su encuentro con las artes a través de una colección de literatura infantil. También merece destacarse su atracción por instruir y difundir sus conocimientos. Desde su primera publicación en la revista *Ábside*, Dueñas comenzó a integrarse al mundo artístico y al ámbito cultural, fue partícipe de varios

proyectos. Su polifacetismo la llevó a crear obras de teatro, poesía, crítica literaria, programas de televisión, telenovelas, novela y su trabajo más conocido y estudiado: su acervo cuentístico.

El siguiente apartado está destinado a su quehacer literario. Un enfoque hacia los cuatro libros que marcaron su afianzamiento como escritora (*Tiene la noche un árbol*, *No moriré del todo*, *Antes del silencio* e *Imaginaciones*) favorece la noción del repertorio de temáticas y recursos que engloban su narrativa: la ambigüedad, el silencio, la religiosidad, el dolor, la muerte y la sátira, por mencionar algunos. Se recurre a revistas, artículos en la web, tesis, libros y otros medios para obtener un panorama más claro respecto a lo que la crítica ha abordado y cómo lo ha hecho para, a la postre, considerar si esas aportaciones resultan provechosas para la cuestión que me concierne estudiar.

Asimismo, se compara la definición que hace Gaston Bachelard de la infancia como receptora de las primeras alegrías con la forma en la que es percibida por la autora. Tomando en cuenta que “La cuentística de Guadalupe Dueñas destaca por su aguda visión del universo íntimo de sus personajes, por su amor al detalle, al adjetivo exacto”¹, se pasa a tratar las historias previamente seleccionadas.

Ya en el segundo capítulo, los cuentos “El sapo” “Los piojos” del libro *Tiene la noche un árbol* (1958) se revisan simultáneamente para desmenuzar sus elementos en busca de un

¹ Angélica Arreola Medina, “Guadalupe Dueñas: el horror y la fantasía, entre la ficción y la realidad” en *Senderos Filológicos*, 2(2), 2020. En línea: <https://iifilologicas.unam.mx/senderosFilologicos/index.php/senderosPhilologicos/article/view/71>

vínculo entre las actividades lúdicas atribuidas al mundo pueril, el propiciar dolor y el encuentro de los protagonistas con los animales que ahí se exhiben. Esencialmente, bajo la

óptica de la formulación de Clement Rosset acerca de la crueldad, se sigue la pista de la fascinación de los niños con su primer acercamiento a los piojos y al sapo usando el juego como método para conocerlos. Aquí se alude a las cavilaciones de Hans-Georg Gadamer con respecto a la acción de jugar junto con las heterotopías de Michael Foucault. Desde luego no se puede dejar de lado el *Diccionario de símbolos* de Jean Chevalier, que ofrece un sentido más amplio a las denominaciones que se realizan tanto de los animales como de los personajes primarios. Por último, se incluye el término de lo siniestro de Eugenio Trías para unificar todo lo anterior.

Finalmente, el capítulo tercero toma como objeto de estudio el cuento “Los huérfanos”, perteneciente a *Antes del silencio* (1991). En él se destacan las concepciones divergentes del infante que se exponen en el texto, el vínculo fraternal y la figura del hermano mayor como ejemplo de inhumanidad. Se explora incluso la intertextualidad que direcciona el cuento desde el comienzo. Tal como en el análisis anterior, es necesario prestar atención en la simbología: Chevalier y Juan Eduardo Cirlot aportan también las connotaciones pertinentes para la interpretación de la araña y de las bestias secundarias que complementan la narración. Se retoma lo reflexionado por Bachelard en cuanto a los espacios de ensoñación creados en la soledad de la infancia, la correlación deudor-acreedor derivada de la crueldad según Friedrich Nietzsche, a Sigmund Freud con teoría de las pulsiones de vida y de muerte y la descripción de los perversos, y por tanto de la perversión que realza Élisabeth Roudinesco.

Con esta investigación mi intención es mostrar que en el universo de Dueñas no existe ningún personaje que se exima de manifestar las peores cualidades del ser humano, las mismas que él mismo desea esconder, pero que son parte de una realidad innegable de su ser. Mas aún, propongo que la crueldad en los relatos puede ser nombrada de distintas maneras, dependiendo del grado en el que sea llevada a cabo y cuyo impacto en el lector es más significativo al romper con la sublimación de la niñez.

CAPÍTULO 1: Y SE ABRIRÁ EL LIBRO DE GUADALUPE DUEÑAS

1.1 Una verdad llena de ficciones

La vida de Dueñas, al igual que sus narraciones, se distingue en buena parte por el misterio alrededor del silencio. Nació en Guadalajara, Jalisco. La fecha de su nacimiento es inexacta, sin embargo, se calcula que fue entre 1908 y 1912. Un padre que sacrificó su vocación dejando inconclusos sus estudios en el Seminario Católico y una madre joven cuya educación le había proporcionado la sencillez para seguirle la corriente a su marido efectuaron el desarrollo de la autora en el seno de una familia tradicional.

Ocupó el segundo lugar en la lista de los quince hijos que procrearon Guadalupe de la Madrid y Miguel Dueñas. Siendo muy pequeña, tuvo su primer encuentro con la primogénita a través de un frasco en el que reposaba el cuerpo inerte de María, como se le llamaba a la bebé que había muerto tras días de nacida. Así, como una especie de relato biográfico, surge “Historia de Mariquita” publicado en 1958, el cuento donde plasma la necesidad de un padre que se rehúsa a sepultar a su hija y que decide mantenerla en un bote de chiles para que pueda acompañar a la familia.

Desde los primeros destellos de sol hasta la llegada de la atmósfera nocturna, los rigurosos hábitos religiosos de su padre fungían como la única doctrina para el aleccionamiento de ella y sus hermanos. A pesar de que, en un principio, su devoción se alternaba con el cumplimiento de las imposiciones de la figura autoritaria, como señala

Beatriz Espejo en la introducción a las *Obras completas* de la escritora, el catolicismo marcó en su vida tanto personal como artística una de las singularidades que la caracterizaron².

A los siete años comenzó su formación en el Colegio Teresiano de Morelia y posteriormente en la Ciudad de México. Su estancia puede verse reflejada en cuentos como “Topos Uranus”, “Águeda” y “Teresita del niño Jesús”, que narran las aventuras, o más bien desventuras de una niña solitaria y deseosa de aceptación, que hallaba la vida de santos y mártires fascinante e inalcanzable, y que, además, imaginaba su futuro atendiendo al llamado de Dios. De ahí que su escritura incluyera el ámbito religioso en varios de sus personajes, desvelando en ellos aquellos sentimientos que no desaparecen por más devoto que sea el creyente: “¿Dónde estaría cuando la soledad creció como un tornado en un mundo donde todo era hermoso salvo el amor? ¡El amor no, eso no! Para mí fue lejanía de infinitos años luz. Él tuvo que saberlo porque si era mi guardián me vio aullar como los lobos, correr de un lado a otro en pos de la demencia”³.

Su interés por la literatura aterrizó en la colección infantil de cuentos de la Editorial Calleja, mismos que incentivaron su faceta creativa. No frecuentaba cines ni teatros cuando niña, ya que le eran prohibidos por su padre. Su contacto con las artes consistía en pasear con sus padres por las galerías, mirando cuadros de “vacas detenidas por las colas rumbo al río, estatuas silenciosas junto a unos pinos, pero nada sucedía”⁴. No obstante, su lectura comenzó a expandirse, e inevitablemente llegó a los clásicos. La biblioteca de Alfonso Méndez Plancarte constituyó un pilar en el desarrollo literario de Dueñas.

² Véase Beatriz Espejo, “Introducción. Guadalupe Dueñas, una fantasiosa que escribía cuentos basados en la realidad”, en Guadalupe Dueñas, *Obras completas*, Fondo de Cultura Económica, México, 2017, p. 12.

³ Guadalupe Dueñas, *Obras completas*, ed. cit., p. 267.

⁴ B. Espejo, art. cit., p. 14.

A la par, practicó su escritura. Tenía un diario que usaba mientras estaba en el colegio, y en lugar de plasmar los acontecimientos que le ocurrían durante el día, las páginas se volvían sus compañeras y se llenaban de todo lo que no podía externar; desde reclamos y críticas hasta creaciones como poesía y cuento. Con el tiempo, la escritora sostuvo una relación íntima con los diarios, y siempre que le surgía alguna idea, la anotaba en sus cuadernillos.

En un inicio, sus trabajos la hicieron desear convertirse en poeta, pero su mentor, Méndez Plancarte, a quién ella le otorgó el título de primer lector, le aconsejó que se guiara por el camino de la narrativa. Éste le decía que en su cuentística había tintes de prosa poética y era significativamente mejor que los poemas. Por ello, sus poemas no salieron a la luz sino después de su muerte, cuando María Díaz Dueñas los transcribió, y Patricia Rosas Lopátegui y Reynol Pérez Vázquez se dieron a la tarea de editarlos para incluirlos en el libro que albergaría las obras completas de la autora, en 2017. Éstos, según el prólogo de Rosas, captan “las principales obsesiones que más tarde habrán de dominar los temas de sus cuentos: la muerte, la culpa, la soledad, la imposibilidad del amor y el lado tenebroso de la vida cotidiana”⁵.

La relación con la lírica no sólo se detecta en su estilo. Los nombres de sus dos primeros libros de cuentos aluden a los poetas José Gorostiza y Manuel Gutiérrez Nájera. *Tiene la noche un árbol* es el primer verso de “Muerte sin fin”, mientras que *No moriré del todo* pertenece a la obra “Non omnis moriar”. Si bien su fase como poetisa fue relegada fuera del ámbito público, la acompañó toda su vida e impregnó cada texto en mayor o menor medida con su esencia.

⁵Patricia Rosas Lopátegui, “Prólogo. Al roce seductivo de Guadalupe Dueñas: con sus libros para toda la vida”, en *Obras completas*, ed. cit., p. 541.

En 1954 Méndez Plancarte la ayudó a entrar de lleno en el mundo de las artes literarias. Su primera publicación en la revista *Ábside*, uno de los espacios de creación más importantes de la época que acogió las obras que inauguraron a autores como Carmen Toscano, Emma Godoy y Rafael Cuevas. Bajo el título *Las ratas y otros cuentos*, a los cuarenta y tantos años, la jalisciense presentó una recopilación de cuatro cuentos. A partir de ese momento, la participación de Dueñas sería constante en la revista.

Con todo, se fue abriendo camino y eso la hizo desarrollar una cercanía con otras figuras intelectuales. Méndez Plancarte la acercó a un grupo de escritores que tenían su punto de encuentro en una cafetería del centro de la ciudad de México; ahí conoció a Rosario Castellanos y Efrén Hernández. No se sabe si asistía a las Tertulias del Mate antes o después de su comienzo en *Ábside*, pero de sus reuniones surgió una entrañable amistad con Emma Godoy, quien sería su profesora más tarde en los talleres particulares que tomaba. A ella le dedicó una semblanza llena de cariño y varios homenajes: “Emma vigila los astros y traza las líneas geométricas sobre el aire, como alarife cósmico tratando de descubrir, con el antifaz o sin él, la palanca que pueda mover el mundo como lo hace la idea”⁶⁶.

Continuando con su formación, tomó cursos en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), aunque nunca se matriculó. También se hizo alumna de Fausto Vega, miembro del grupo Hiperión, a quién le dedicó un cuento titulado “Al revés” en 1958. Él le enseñó filosofía y literatura en los seminarios que se postergaron hasta finales de la década de los setenta. Durante su estancia en Estados Unidos estudió en una escuela de Los Ángeles. Fue una mujer ansiosa de conocimiento, y

⁶⁶ G. Dueñas, *op. cit.*, p. 248.

pese a que sus posibilidades de mantener una educación formal se vieron afectadas por la naturaleza nómada de su familia, el autoaprendizaje contrarrestó esa barrera.

Tiene la noche un árbol apareció en 1958 e incluyó los textos de *Las ratas y otros cuentos*, mismo que le valió a Dueñas el Premio José María Vigil en 1959, estimando la obra como el mejor libro del año. Además, ganó en el concurso de la Editorial Novaro, “pues captaba una visión irónica de lo circundante y hacía gala de una ingenuidad en la que había mucha travesura, pero además manifestaba el dolor de no realizar tareas que sobrepasaran el milagro diario de vivir”⁷.

No había pasado mucho tiempo desde el reconocimiento de su antología cuando recibió una beca del Centro Mexicano de Escritores (CME)⁸ entre 1961 y 1962, que la consideró aun cuando no cumplía con los requisitos de edad para obtenerla. Su estancia en el centro es particularmente llamativa, es “un parteaguas en lo vital y en el terreno de la escritura”⁹, ya que estrechó fuertes lazos con los jóvenes que como ella recibían el apoyo. A partir de ese hecho se le vincularía a la Generación de Medio Siglo¹⁰, a la cual pertenecen Inés Arredondo, Juan García Ponce, Amparo Dávila, Emmanuel Carballo, Salvador Elizondo, entre otros.

⁷ B. Espejo, *op. cit.*, p. 20.

⁸ El CME fue una institución imprescindible para la Generación de Medio Siglo, ya que su objetivo era incentivar a los escritores jóvenes mediante apoyos económicos. Aquellas juntas semanales que servían de taller a los becarios hicieron coincidir a los representantes del grupo.

⁹ Maricruz Castro Ricalde, “Entre la elocuencia y el silencio” en *Guadalupe Dueñas. Después del silencio*, FONCA, ITESM, UAM-I, UIA, UAEM, ANAM, México, 2010, p. 43.

¹⁰ En el artículo “La generación del medio siglo: un momento de transición en la cultura mexicana” Armando Pereira la define como el término de la exaltación de los planteamientos nacionalistas que dominaban las creaciones literarias y el comienzo de tendencias que destacaban el cosmopolitismo y la urbe, que cada vez más era afectada por el progreso. Conducidos por un inevitable juicio crítico, su labor en medios como revistas iban desde la literatura hasta el teatro, el cine, la música. La extrañeza, la otredad, la parte nocturna del ser fueron algunas nociones que sintieron suyas, siendo túneles por los cuales se conectaron sus obras.

Tras su experiencia con el relato breve, dispuso el tiempo de su beca a la redacción de una novela titulada provisionalmente *Memoria de una espera*, y en 1962 se entregó únicamente el borrador, puesto que Dueñas prolongaba las correcciones. Su deseo de externar sus ideas se vio opacado por razones personales que apuntan a una autocensura, debido a que se tocaban temas políticos nacionales, también estos motivos incluían su afán por pulir y perfeccionar lo ya escrito. Sobre ello, en el plan de trabajo que la misma adjuntó en su solicitud de beca, considera que “trata del enfrentamiento de dos órdenes. Uno concreto: el mundo de las relaciones humanas. Otro abstracto: el mundo del Estado”¹¹. La obra permaneció como un proyecto inconcluso hasta el deceso de la autora, que ya había revelado que *Máscara para un ídolo* (como también se refirió a ella) era un compromiso que debía saldarse. La novela por fin se mostró al mundo a cargo de Patricia Rosas en 2017.

Para cuando la beca terminó, ella y otros de sus colegas del CME habían sido requeridos por Ernesto Alonso, el prestigioso director y productor de televisión y cine. Junto a Hugo Argüelles, Vicente Leñero, Inés Arredondo, Miguel Sabido y Margarita López Portillo escribió al menos tres decenas de guiones. El primero fue *Las momias de Guanajuato*, en 1962. Se trataba de un proyecto basado en el cuento “Guía en la muerte”, en el que un hombre cuenta las historias de cuerpos inertes a los turistas. Los episodios debían durar media hora y, como la serie tuvo una exitosa recepción, Dueñas y Leñero se encargaron de seguir redactando capítulos.

La máscara del Ángel en 1964, *Gabriela* en 1965 y *Leyendas de México* en 1968 fueron parte de las creaciones de Dueñas, pero una de las más importantes, y de las primeras telenovelas históricas en el país fue *Carlota y Maximiliano*, de 1965. Su bisabuela perteneció

¹¹ G. Dueñas, *op. cit.*, p. 547.

a la corte imperial, por lo que fue su musa para la realización de los personajes de Maximiliano y Carlota. Los protagonistas fueron moldeados con “simpatía humana”¹². Asimismo, fue el primer programa a color de Telesistema Mexicano (Televisa). Se dice que el libreto que ella y Margarita elaboraron les otorgó la adulación del presidente, en ese entonces Gustavo Díaz Ordaz, aunque ese acontecimiento está en duda; si bien se informó bastante consultando libros y diversas fuentes, los historiadores no acreditaron el trabajo de la autora y los políticos no vieron con buenos ojos las discrepancias que la historia de Dueñas tenía con la historia oficial.

Su trabajo en la televisión pronto significó un enfrentamiento con la realidad del medio, pues éste obedecía intereses que poco tenían que ver con la inclinación de la jalisciense por la enseñanza y la difusión de la cultura a través de sus guiones. A propósito de la televisión, Carlos Monsiváis, uno de sus contemporáneos, realiza una crítica en “Lo entretenido y lo aburrido. La televisión y las tablas de la ley” y expone que la televisión (Televisión) se ha encargado de convencer a la sociedad que lo cultural es aburrido, y por lo tanto, debe evitarse:

desde los años sesentas, se reclama —con anuncios y actitudes— una nueva identidad social sustentada en los valores del consumo, que busca imponer el sentido del humor, las respuestas automáticas a las ofertas de “esparcimiento”, el sitio de las emociones entre un comercial y otro. La censura, el menosprecio del auditorio y la degradación artística hacen su propuesta: que el pueblo se convierta en el *mercado*, tal y como acontece en los demás países¹³.

No obstante, debe reconocerse el esfuerzo que Dueñas puso en los proyectos en los que formó parte, porque si bien, a medida que se adentraba en ellos aumentaba su desilusión, no dejó de

¹² B. Espejo, art. cit., p. 28.

¹³ Carlos Monsiváis, “Lo entretenido y lo aburrido. La televisión y las tablas de la ley” en *Guaragua: revista de cultura latinoamericana*, 10, 2000, p. 23. En línea: <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/90cb46c8-8f7f-4618-83ed-41d7fee524a8/lo-entretenido-y-lo-aburrido-la-televisión-y-las-tablas-de-la-ley>

darles la seriedad que merecían. Su incursión a la pantalla chica es un hecho destacable debido a que, en palabras de Maricruz Castro, “fue de las poquísimas plumas que se atrevió a incursionar en un medio de comunicación poco valorado décadas atrás y, en concreto, en el género más despreciado de todos, la telenovela”¹⁴.

No moriré del todo llegó en 1976. Varios de los cuentos los trabajó mientras era becaria. Espejo menciona que la autora experimentaba especial tensión con dicha colección porque creía firmemente que los círculos críticos en México aceptaban las primeras publicaciones, pero no acogían con igual ahínco los segundos textos: “para e crítico, el escritor se atreve a lanzar su segundo trabajo es un insolente que tiene la obligación ineludible de superarse o morir”¹⁵. Aun cuando obtuvo una buena respuesta tanto por los lectores como los críticos, quienes sentían gran admiración por su talento, sus cuentos fueron considerados de una calidad menor.

Tuvo empleo en la Oficina Cinematográfica de la Secretaría de Gobernación en la década de los cincuenta y permaneció ahí por veintidós años. Lo que hacía era censurar escenas, supervisar la “moralidad de las películas”¹⁶. Se le instó a asesorar las obras de teatro que presentaba el Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS). Ella y sus compañeros procuraron las piezas canónicas universales sin dejar de lado a los dramaturgos contemporáneos de la época. En resumen, como señala Maricruz Castro, “hasta casi mediados de la década de los ochenta, lapso en el que ya se había alejado de toda función

¹⁴ M. Castro Ricalde, art. cit., p. 36.

¹⁵ G. Dueñas, “Confrontaciones. Los narradores ante el público” en *Obras completas*, ed. cit., 499.

¹⁶ B. Espejo, art. cit., p. 28.

pública, la vida laboral, social y cultural de nuestra autora estuvo ligada a los más variopintos escenarios: los cinematográficos, los televisivos, los teatrales”¹⁷.

En 1977 presentó *Imaginaciones*, un libro en el que con ingenio rinde homenaje por medio de pequeños textos acerca de personas, en su mayoría escritores, que de una u otra forma constituyeron una pieza fundamental en su vida. La autora contempló en treinta y tres estampas a figuras que integraron su lista de lecturas, sus amigos íntimos, sus fuentes de inspiración y aquellos que la apoyaron y ayudaron.

Dueñas mantuvo una cercanía con la exgobernadora de Colima Griselda Álvarez, el expresidente Miguel de la Madrid Hurtado (con quien tenía parentesco) y los hermanos Margarita y José López Portillo. Su relación con este último la hizo alejarse de a poco de la vida pública al finalizar su mandato presidencial. Aislada del mundo exterior, los lectores terminaron por olvidarla. Su despedida de la sociedad fue en una fiesta en la mansión que una vez habitó: el University Club. Allí les entregó a sus amigos el libro *Antes del silencio* (1991), que “se volvió un epílogo ideal para su genio y figura”¹⁸. Después de beber champán y degustar caviar con sus íntimos, siguió a la sombra hasta su muerte en la Ciudad de México en 2002.

1.2 Un acercamiento a otra realidad más verdadera

Como ya se mencionó, dentro de la narrativa de Guadalupe Dueñas se encuentra una única novela, tres libros de cuentos, un *plaque* y un libro de semblanzas. *Tiene la noche un árbol*, *No moriré del todo* y *Antes del silencio* son las obras a las que los ojos de la crítica han prestado mayor atención. *Máscara para un ídolo* acaba de dejar la Colección del Centro

¹⁷ *Ibid*, p. 39.

¹⁸ Gabriela Trejo Valencia, *Dueñas*, Universidad de Guanajuato, México, 2019, p. 104.

Mexicano de Escritores, depositada en la Biblioteca Nacional de México, es de esperarse que la esfera de estudiosos aún no haya fraguado cavilaciones más allá de las reseñas.

Por otro lado, *Imaginaciones* no pierde la esencia de su obra cuentística, que, de acuerdo con Maricruz Castro, apunta a lo fantástico y a los ambientes donde prevalece el misterio. Esa forma tan peculiar de narrar se observa en textos como el que destina a la poetisa Pita Amor; una musa cuya sabiduría le otorga cualidades de hechicera que conoce los antiguos secretos del mundo, pero que ha desaparecido por cualquier esquina de éste. Igualmente, se estima que cada nombre que encabeza las páginas del libro coadyuva a ampliar el panorama que se tiene sobre la autora:

La selección de los personajes cobra especial interés, desde dos enfoques: el primero de ellos se basa en que, al ser éste el único libro con una veta semi-referencial, se convierte en una especie de canon personal, gracias al cual es posible determinar qué valores artísticos aprecia, qué perspectivas éticas pondera y cuál era su personal “Olimpo” literario. El segundo habla del enclave de esta escritora en el mundo de la cultura mexicana, hasta mediados de la década de los setenta; de sus simpatías y afinidades, de su propia concepción del arte, de sus modelos literarios, de sus fuertes convicciones católicas¹⁹.

La publicación de los tres libros de cuentos marca un lapso temporal de más de quince años entre obra y obra. Las enriquecedoras, pero limitadas investigaciones sobre su obra se atañen a la carencia de reediciones y, sostiene Castro, la “parquedad”²⁰ de ésta. Sin embargo, puede decirse que hay un hilo que une gran parte de los relatos; ese algo que despierta un reconocimiento de lo insólito ante las situaciones más comunes, llámese siniestro, fantástico, perverso, oscuro. Así se demuestra en “Feliz año”, con tan sólo unos cuantos renglones nos lleva a contemplar a un loro que incansable repite la frase que el propio título ofrece, sin

¹⁹ Maricruz Castro Ricalde, “Yo soy el otro: Imaginaciones de Guadalupe Dueñas”, en *Guadalupe Dueñas. Después del silencio*, ed. cit., p. 80.

²⁰ Maricruz Castro Ricalde, “Animalización de los sujetos y estructuras sociales en la narrativa de Guadalupe Dueñas, en *Zoomex. Los animales en la literatura mexicana*, coords. Cecilia Eudave y Encarnación López González, Universidad de Guadalajara, México, 2012, p. 1.

saber que con ello provocará el deseo de acabar con él en los ancianos que lo escuchan. El cuento cierra rotundamente para dejar entrever el cruel destino del ave: “¡Feliz año, repitió el plumífero, antes de que una piedra desquebrajara su voz, que ahora, entre chillidos póstumos, insistía: ¡Feliz año! ¡Año Nuevo!... Felizzzz...”²¹.

Vale también mencionar la precisión de palabras que mantiene al escribir. La brevedad en sus cuentos es una constante que incluso se repite en las historias que creaba para la televisión, porque es sabido que cambiaba el interlineado y reducía el formato de las hojas que contenía cada episodio. En realidad, es bastante buena apelando a la imaginación del lector y “parece decirnos que aquello de lo que no se puede hablar encuentra pequeños resquicios en la literatura, desde donde —aunque fuera bajo susurros— ningún tema le fue negado”²². Así, se demuestra su poco empeño por seguir la estructura tradicional del cuento en cuanto a la extensión y la conformación, y su preocupación por el tratamiento del lenguaje: “Yo sé que me vigila y la busco por los muros de la noche, en los vértices de la sombra. Mientras vaga en los espejos mi desnudez desamparada y en mis entrañas secas anida la fatiga, su pupila me descubre y me afrenta con su risa”²³.

La crítica ha hecho resaltar a Guadalupe Dueñas como una de las más prometedoras en el género fantástico del siglo XX. Con la llegada de la Generación de Medio Siglo, hubo un incremento en la visibilidad de la participación de mujeres en el ámbito literario mexicano. Estas escritoras, en palabras de Liliana Pedroza, habrían de decantarse unas por avivar el nacionalismo empleando narraciones rurales como el indigenismo, otras por tópicos relacionados con lo fantástico, lo filosófico y otras más por los juegos de intertextualidad y

²¹ G. Dueñas, *op. cit.*, p. 202.

²² G. Trejo Valencia, *op. cit.*, p. 102.

²³ G. Dueñas, *op. cit.*, p. 74.

metaficción; Julieta Campos, Inés Arredondo, Rosario Castellanos, Amparo Dávila, Elena Garro y, claro, la propia Guadalupe Dueñas son algunas de ellas²⁴.

Lo fantástico significó para la generación una “técnica de renovación” y se atisbó como parte de “una necesidad perenne de hallar otra realidad, tal vez más injusta y trágica, pero aún más sugerente y lúdica que la otra”²⁵. Maricruz Castro apunta que a lo largo de su producción narrativa las figuras como vampiros, duendes, criaturas, seres míticos o cualquier otro elemento tradicional fantástico son poco aprovechadas y desplazadas por estrategias que desembocan en la ambigüedad. Mediante el cuento “Girándula”, que superpone dos tipos de realidad, encuentra “por momentos, ciertos destellos fantásticos de manera sumamente eficaz”²⁶.

Sin embargo, el panorama de la cuentística de la jalisciense permea la posibilidad de hablar no sólo de la fantasía sino de la realidad desde una mirada única: la suya, que parte muchas veces de lo que ella percibe y experimenta y que al mismo tiempo representa verdades que incomodan, mas no por ello dejan de formar parte del mundo. El amor fraternal puede desembocar en el incesto, el dolor por la pérdida de un ser querido puede entremezclarse con el horror y la repugnancia, y los niños pueden causar tanto daño como sea posible para satisfacer sus deseos de venganza o de diversión. “En mis cuentos no existe fantasía. Soy absolutamente realista a la hora de contar cosas. Cuando los bondadosos críticos

²⁴ Lilita Pedroza, *Historia secreta del cuento mexicano, 1910-2017*, Universidad Autónoma de Nuevo León, México, 2018, p. 28.

²⁵ Paula Kitzi Bravo Alatrste, “Amparo Dávila y las cuentistas del género fantástico en el Medio Siglo” en *Tema y variaciones de literatura*, 30, 2008, p. 135.

²⁶ Maricruz Castro Ricalde, “Visos fantásticos en la narrativa de Guadalupe Dueñas”, en *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, 17, 50 2011, p. 4.

afirman que tengo mucha imaginación, me siento avergonzada. Todo me sucede, hasta los sueños. He deambulado por ellos”²⁷.

Y es que Dueñas nos muestra una visión tan particular en la que vemos que la realidad puede presentarse de tantas formas, que muchas de ellas se encuentran en la frontera de lo fantástico. Sus temáticas, habilidad para plasmar las reflexiones, las historias propias e ideadas tienden a posicionar al lector en el limbo de lo indecible, lo condenado y lo insinuado.

Como afirma Patricia Rosas,

Pocos escritores como Dueñas saben encapsular los hechos en símbolos, transformar las palabras para restituirles su sentido original, de ahí que sus narraciones sucintas estén repletas de imágenes y sean alegorías o nítidos espejos que reflejan con precisión todos los males, todas las aristas de la naturaleza humana que obstaculizan la presencia de un mundo mejor²⁸.

Los cuentos de *Tiene la noche un árbol* son los más estudiados y los que han tenido mayor repercusión en la literatura, quizá porque, como creía Dueñas, simbolizó su presentación como cuentista, aunque no puede negarse que *Las ratas y otros cuentos* ya pronosticaba su inclinación hacia lo extraño. Cuentos como “La timidez de Armando”, en donde el amor de una madre provoca la huida de su hijo, nos hacen ver que aquello que nos es conocido no siempre nos mantiene seguros. Las fobias se manifiestan cuando un hombre pretende habitar en un balcón hasta que la muerte se apodere de las bestias que lo atormentan en “Canina fábula”.

No moriré del todo acoge textos que se asemejan más a ensayos que a cuentos y que a diferencia del libro predecesor, no precisan historias, tal es el ejemplo de “Los barcos” “Ensayo sobre el agradecimiento” y “Divagaciones sobre el paisaje”, reflexiones que

²⁷ En la introducción a cargo de Beatriz Espejo de *Obras completas* de Guadalupe Dueñas se encuentra la cita de una entrevista que la misma realizó a la cuentista para la revista *Kena*.

²⁸ P. Rosas Lopátegui, *op. cit.*, p. 37.

pretenden acercar la mirada al entorno. De igual manera, realiza una crítica al mundo literario con “Carta a una aprendiz de cuentos” y “Yo vendí mi nombre”, en donde la fugacidad de la fama atormenta a una escritora que lucha por aplazar su inevitable olvido. Los personajes femeninos adquieren un mayor protagonismo: “La dama gorda”, “Águeda”, “Roce social” y “La cita” cuentan con las voces de niñas y mujeres que narran acerca de otra mujer o sus propias vivencias.

Su último libro *Antes del silencio* anuncia “un cuidado editorial mucho mayor comparado con los anteriores, que a veces no cerraban las interrogaciones o daban caza al abuso de los puntos suspensivos”²⁹. Se ha tomado al título de la compilación como un obsequio de despedida de la escritora, quien le hizo justicia recluyéndose en su hogar y emitiendo de su ser nada más que silencio. En él predominan relatos de un estilo más realista; asesinatos, enfermedades terminales, encuentros desagradables, ancianos rodeados de soledad³⁰. El cuento homónimo retrata el deterioro de una vida y las sensaciones que ello le provoca hasta el momento de su fin: “Extinguirse a espaldas del vivir prodigioso de otros, temerosa de ser inoportuna, de interrumpir con su estertor el festín de alegría, fenecer en aquel páramo, a unos pasos de la vida que ensordece”³¹.

Con el mismo buen sentido del humor con que recuerda sus anécdotas personales imagina las historias que pertenecen a su mundo ficcional; la sátira y la ironía albergan una manera más de enfrentar la realidad. Quizá por ello, cuentos que tratan el suicidio, la falta de sentido común o las alucinaciones tienen el toque irrisorio que tanto gusta de Dueñas. La

²⁹ Eduardo Cerdán, “Guadalupe Dueñas, la hechicera siniestra a 15 años del silencio”, *Confabulario*, 2017. En línea: <https://confabulario.eluniversal.com.mx/guadalupe-duenas-la-hechicera-siniestra-a-15-anos-del-silencio/>

³⁰ En contraste con los libros anteriores, donde es más destacable la inclinación hacia el humorismo y la ironía en varios relatos.

³¹ G. Dueñas, *op. cit.*, p. 323.

ironía hace de las tuyas en “No moriré del todo”, donde una mujer toma la decisión de acabar con su pesarosa vida a sus cincuenta años, convencida de que es la mejor opción para ella. Apoyada amorosamente por sus sobrinos y prima, aborda un vuelo y espera que éste corresponda a las estadísticas en las que seis de cada diez vuelos se accidentan. Empero, cuando todo parece ir como ella desea, es cuando más se aferra a no morir:

De improviso la conciencia le estruja la razón: ¡está viva! ¡Traición! Ha hecho víctima de su estúpida maniobra a tres seres que confiaban en ella. Está de regreso con esta vida inútil, incolora, simple, solitaria, inservible, sin pasado, asquerosamente buena... Una indemnización desperdiciada, nula. Todo por la absurda euforia que le hizo sentir el amor por la vida. En el aire los conceptos son distintos³².

La religiosidad encuentra otra forma de ser expresada a través de la escritura. Los personajes muestran una devoción que más que amor a Dios, parece estar impulsada por el miedo y por la imposición de prácticas como rezos, misas, entierros. Así, el catolicismo es visto como una obligación y no como un acto de fe verdadera. Por consiguiente, la relación entre los personajes y la esfera espiritual desencadena sensaciones que se podrían tomar por negativas: tedio, enojo, envidia, sufrimiento o culpa. “Hay que verlo, frente al Cristo que está en su pieza, llorar como lo hacía en mis brazos cuando era pequeño. ¡Y es que no se consuela de haberle dado la espalda!”³³, cuenta Carlota a su sobrina que su padre no encuentra consuelo desde que dejó el seminario por la madre de la pequeña; mientras que una niña se compara con una santa que le ha dejado un complejo de inferioridad: “No, yo no sé orar. Ella sí sabe. Le gustaba permanecer en los templos. Si yo los visito, en seguida me invade una gran fatiga”³⁴.

³² *Ibid.*, pp. 205-206.

³³ *Ibid.*, p. 51.

³⁴ *Ibid.*, p. 141.

Asimismo, como muchos autores³⁵, ha creado un bestiario que incluye ratas, sapos, arañas, piojos, gatos, perros. Ya sea que el animal sea un objeto de diversión como ocurre en “El sapo”, que se transforme en un ser indeseable capaz de revivir traumas pasados como en “Enemistad” o que el deseo de metamorfosis haga imaginar la vida siendo un bovino como en “Digo yo como vaca”, los animales han sido dotados de cualidades humanas. De tal modo, se comunican con los demás personajes y les hacen saber que ellos también adolecen, odian y sienten el desamparo.

De forma sutil, como si de susurros se tratara, las perversiones que bien podrían recibir nombres como parafilias e incesto tienen lugar en “Pasos en la escalera” y “En la tormenta”. El uno devela las prácticas de un hombre con una fascinación malsana hacia las salamandras y el efecto desfavorecedor que tiene sobre su matrimonio; el otro, el amor de dos hermanos que se materializa en la habitación mientras el padre aterrorizado pierde su último aliento. El horror, “generado por lo ‘natural’ que no se acepta y se localiza en el rango de lo cotidiano”³⁶, se asoma por los relatos, sirviendo de ejemplo “A destiempo”, en donde dos amantes se reencuentran luego de veinte años, sólo para que la muerte de él sirva de remedio infalible para evitar que se marche lejos de ella.

El dolor parece impregnarse en la esencia de varios personajes. Las descripciones del espacio muchas veces confluyen con lo experimentado por éstos: “le llegaba el aroma inmemorial del mar, el estallido vertiginoso del agua sobre las piedras. En el apartamento cabía tanto silencio que, si no lo rompiera el vaivén del flujo y reflujo marino, pensaría en

³⁵ Amparo Dávila es probablemente el ejemplo más cercano. La escritora zacatecana mantiene un vínculo innegable con Dueñas que va más allá de su ubicación temporal en la literatura mexicana, siendo prominente la afinidad de construcción de sus universos temáticos. En “La señorita Julia” y “Música concreta” la obsesión se corporeiza en la rata y el sapo, animales que también han capturado el interés de nuestra autora.

³⁶ M. Castro, “Visos fantásticos en la literatura de Guadalupe Dueñas”, ed. cit., p. 12.

una mortaja sofocante”³⁷. “Todos los sábados” encarna las heridas que no cicatrizan de una anciana que espera cada día la visita de las crueles hijas que jamás regresarán. En la narrativa de la cuentista, el dolor suele hallarse sobre todo en mujeres e infantes. La niñez es siempre una vivencia traumática, incluso permanece en la memoria de sus personajes adultos.

De ahí que la muerte sea otro tema frecuente, y que, además de estar asociada con el sufrimiento, su enfoque se diversifique dependiendo de los fines del cuento. Para el inválido de “Undécimo piso” la muerte es una suerte de liberación, pues no es sino a través de ella que se desprenderá del caparazón inservible con el que carga y podrá incluso volar. En ocasiones el hecho en el que debería prevalecer la pena es interrumpido por la aversión: “Cuando familiares y amigos le dan el beso ritual, se apartan con desagrado por el estremecimiento que les causan sus mejillas heladas como peces del Ártico”³⁸. Asimismo, de la circunstancia de lo funesto surge la imagen más bella: “La rubia yacía sobre la cama como un cisne, con su almidonado vestido de tira bordada”³⁹.

Ahora bien, después de haber resumido la trayectoria y las particularidades de su narrativa, me centraré en una de las figuras más recurrentes en los cuentos de la autora; el niño. Previo al siglo XVIII, no se contemplaba a la niñez como una etapa vital, el bebé nacido era considerado por su fragilidad, pero “en cuanto podía desenvolverse físicamente, se le mezclaba rápidamente con los adultos, con quienes compartía sus trabajos y juegos”⁴⁰. Poco a poco comenzaron a aparecer cambios en la sociedad que dieron paso a que el infante

³⁷ G. Dueñas, *op. cit.*, p. 317.

³⁸ *Ibid.*, p. 323.

³⁹ *Ibid.*, p. 302.

⁴⁰ Phillipe Aries, *El niño y la vida familiar en el Antiguo Régimen*, trad. de Naty García Guadilla, España, Taurus, 1987, p. 10.

ocupara un nuevo espacio, siendo ya no un adulto en miniatura sino un ser que necesita cuidado, protección, educación y afecto.

A propósito de la infancia, Gaston Bachelard reconoce en ella un estado primigenio que “nos entrega a la belleza de las imágenes primeras”⁴¹ y permite ir descubriendo el universo. En consecuencia, la mirada del infante siempre tendrá ese brillo que se maravillará ante lo novedoso, lo desconocido. La ensoñación en esta etapa marca la existencia de tal manera que el adulto desea regresar a ella, la añora. Los límites que rigen las normas adultas se desvanecen y confunden para el pequeño, y la imaginación le otorga libertad, misma que le permite construir sus propias experiencias.

A diferencia de lo propuesto por Bachelard, los niños de los cuentos de la autora se enfrentan a situaciones que distan del encanto y la felicidad a la que está asociada la infancia.

Su mundo se muestra un tanto descolorido, y ya sea porque se revela un hecho que les causa incomodidad, como tener que usar únicamente zapatos fabricados en casa, o porque su realidad se rompe tras la pérdida de un ser amado. Son infantes solitarios, que anhelan el cariño y la aceptación de sus familiares, estudiantes que tratan de encajar en sus colegios y que prefieren comprar la amistad de sus compañeros a ser ignorados. Algunos tienen destinos horribles como la muerte, otros son presas del miedo o sufren los reproches y los malos tratos de sus mayores. Precisamente, se ha profundizado el análisis en la orfandad, la tristeza y el trauma⁴² que se expone en los relatos, usando como material de estudio principalmente los cuentos “La historia de Mariquita”, “La tía Carlota” y “Tiene la noche un árbol”.

⁴¹ Gaston Bachelard, *La poética de la ensoñación*, trad. de Ida Valle, Fondo de Cultura Económica, 2018, p. 91.

⁴² Como ejemplo, el artículo “Más allá del cuento fantástico: el tema de la infancia en la obra de Guadalupe Dueñas y Amparo Dávila” de Jorge Muñoz Figueroa indaga sobre esas infancias rotas.

El tormento es imperante en el universo de Guadalupe Dueñas y si bien se dijo antes, la infancia está llena de heridas, empero los pequeños no todo el tiempo son los sujetos afectados. La elección de los cuentos “El sapo”, “Los piojos” y “Los huérfanos” se debe a un comportamiento particular en sus personajes infantiles que no se percibe en otros relatos con la misma temática. Sin la presencia del adulto, la libertad para crear sus experiencias vitales mediante la ensoñación toma rumbos retorcidos. A partir de los textos, se pondrá en evidencia que el juego termina cuando el sufrimiento comienza y que la venganza puede alcanzar dimensiones brutales. Ellos también son capaces de convertirse en verdugos, y pueden ser tan despiadados como cualquier personaje adulto de los cuentos más siniestros de Dueñas, porque “en sus narraciones los espejos convexos rompen con nuestra sensación de seguridad cuando nos abren el panorama hacia aquello que está afuera de nuestra mirada, incluso detrás nuestro, como acechándonos”⁴³.

⁴³ G. Trejo, *op. cit.*, p. 77.

CAPÍTULO 2: INFANCIAS SINIESTRAS EN “EL SAPO” Y “LOS PIOJOS”

Para la literatura mexicana del siglo XX, una de las líneas temáticas que fue signo de renovación literaria es la infancia. A partir de la segunda mitad del siglo, la intención de destacar este concepto se hizo más fuerte; Rosario Castellanos, Carlos Fuentes, y José Emilio Pacheco son algunos autores que lo han explorado. Generalmente, esta etapa de la vida ha sido abordada a través de la memoria: el adulto mira a su pasado y las experiencias que obtuvo de pequeño se funden con los recuerdos.

Guadalupe Dueñas no es la excepción, escribió varios cuentos inspirándose en anécdotas propias como en “Topos uranus”, “Historia de Mariquita”, “Teresita del niño Jesús” o “Águeda”. La evocación de aquellos años en los que asistía a los colegios religiosos, en los que su padre ensayaba en uno y otro oficio sin gran suerte, o en los que pasaba días con sus tías monjas han encarnado relatos que, conforme a lo dicho por Jorge Antonio Muñoz Figueroa, tienen estructuras aparentemente llanas, “pero que en esa transparencia y simplicidad se encierra un trabajo más elaborado por parte del autor”⁴⁴, dejando al descubierto personajes vestidos de soledad e incompreensión.

Tiene la noche un árbol perfila la niñez que había sido inaugurada desde su *plaque* *Las ratas y otros cuentos* con la primera publicación de “Los piojos”, aunque los otros tres cuentos aquí reunidos parecen aludir a “una mentalidad infantil o infantilizada”⁴⁵ en su narración. Esto es notorio, por ejemplo, cuando el asombro y las ocurrencias del niño se

⁴⁴ Jorge Antonio Muñoz Figueroa, “Los narradores de los cincuenta en busca de su tiempo perdido”, en *Revista Decires*, UNAM, p. 130. En línea: <http://www.revistadecires.cepe.unam.mx/articulos/art12-8.pdf>

⁴⁵ Edith Negrín, “Cuentos para vencer a la muerte: 1954-1957”, en Mario Muñoz, *et. al.*, *Cuento muerto no anda. La ficción en México*, UAT, INBA, ITC, México, 2004, p. 64.

hacen presente mientras Meche se escribe una carta que nunca le llegará debido al absurdo servicio de correo en “El correo”; en “Mi chimpancé”, cuando el narrador rememora la diversión de ver a su mascota realizando acrobacias; y el interés con el que el bolero se refiere a los inteligentes roedores de las alcantarillas en “Las ratas”.

En “El sapo” y “Los piojos” encuentra otra manera de enfatizar la infancia además de la remembranza. Mediante una narración en tercera persona se introduce a quienes han de protagonizar las breves historias pueriles. La focalización externa predominante en el narrador resalta las acciones de los pequeños y les otorga una connotación que hace que el lector contraste a los personajes con una moral externa. El narrador nos otorga pistas sutiles, “dejando que las emociones, los sentimientos se deduzcan de ellos”⁴⁶. De suerte que la cuentista nos hace reconocer que en una tarde de juegos hay más de lo que podemos percatarnos.

La autora jalisciense ha mostrado en más de una ocasión que si bien “Para unos la infancia responde a la naturaleza del objeto perdido, aunque sea dudoso que algo se haya perdido, para otros la revelación de la infancia proviene del encuentro terrible con la crudeza de una realidad.”⁴⁷. Se trata de una realidad que perjudica al infante de los cuentos y que causa una sensación inquietante en el lector, porque, lejos de idealizar a quienes apenas comienzan con su vida, muestra una de las facetas oscuras que tanto nos hemos empeñado en no ver.

Su imaginario literario es diverso, semejante a un jardín laberíntico en cuyos caminos hay pequeños que lidian con reprimir sus cavilaciones, abrumados por la preeminencia

⁴⁶ Félix J. Ríos, “Niveles y modalidades de focalización. una propuesta narratológica” en *Semiótica y modernidad. Investigaciones Semióticas V*, 1994, p. 413.

⁴⁷ María Esther Castillo, “El sentimiento de la infancia en la ficción, una experiencia de vida y arte” en *Revista Iberoamericana de las Ciencias Sociales y Humanísticas*, 2, 3 2013, p. 4.

maternal, e inquietos que, aislados en su entretención, pasan el rato ideando castigos para otros. Es por ello que no sobran las palabras de Gabriela Trejo: “son pequeñas aberraciones insensibles que terminan trastocando la visión idílica que suele tenerse de los niños, presuntamente inocentes y bondadosos por naturaleza. La infancia en la obra de Dueñas está llena de momentos cruentos y seres igual taimados que ruines”⁴⁸. De ahí la importancia de analizar estos relatos, que son un evidente ejemplo de la verdadera abundancia de aspectos múltiples en una figura como la del niño.

No obstante, reconocer en los infantes algo más allá de la idealización de estos es una labor difícil y confusa, en especial cuando se atenta contra su delicadeza. Clement Rosset destaca en *Principio de la crueldad* que la crueldad de lo real es doble en tanto que es cruel y es real, una verdad que es triste u horrorosa es además una realidad indiscutible:

Cruor, de donde deriva *crudelis* (cruel), así como *crudus* (crudo, no digerido, indigesto), designa la carne despellejada y sangrienta: o sea, la cosa misma desprovista de sus atavíos o aderezos habituales, en este caso, la piel, y reducida de ese modo a su única realidad, tan sangrante como indigesta⁴⁹.

Porque finalmente, ignorar o disfrazar la crueldad del ser humano no garantiza su desaparición, y es justo ese rasgo el que atrae a la escritora de las verdades incómodas. La crueldad es un vicio que consiste en la complacencia con el sufrimiento del otro o en el mostrar insensibilidad ante ello, y en ambos casos “sin culpa, sin remordimiento”⁵⁰ de por medio, la agresión ya no es una forma de conducta que se adopta para la supervivencia de éste, como sucede en los animales.

La representación de ésta en la literatura, como se verá más adelante, tiene un impacto en el lector, que “asiste, quizá con una mezcla de rechazo, que puede llevarle a cerrar el libro,

⁴⁸ G. Trejo Valencia, *op. cit.*, pp. 82-83.

⁴⁹ Clement Rosset, *Principio de la crueldad*, trad. Rafael del Hierro Oliva, Pre-textos, Valencia, 2008, pp. 23-24.

⁵⁰ Ana Carrasco Conde, “¿Cómo se puede explicar la crueldad?”, en *filosofía&co*, 2018. En línea: <https://www.filco.es/como-explicar-la-crueldad/>

y de interés, a un espectáculo cruel, del que es por un lado observador pasivo, pero en el que puede participar también activamente mediante la fantasía”⁵¹. Dueñas nos invita a tomar conciencia de que la crueldad no recae en acciones extraordinarias, a que fijemos la atención en escenarios usuales.

Ambos pertenecen a *Tiene la noche un árbol*, una de las obras que, según Luz Elena Zamudio Rodríguez, contiene los dos elementos mencionados por Luis Leal en *Breve historia del cuento mexicano*, que han de hacer emerger el verdadero cuento mexicano: el realismo y el impresionismo⁵². El primero se caracteriza por una descripción objetiva de la realidad. En el segundo hay un predominio de experiencias sensoriales con las que se interpreta la realidad, puesto que se concentra en captar la fugacidad del instante⁵³. En “El sapo” y “Los piojos” se logra apreciar esta relación entre el mundo y los sentidos que existe tanto en los niños como en los animales que aparecen en ellos. Aunque, a diferencia de los segundos, en los que la sensibilidad se externa mayoritariamente en cambios físicos, la narración pone de relieve las emociones de los chiquillos.

A la par del reconocimiento de la infancia en Europa del siglo XVII y hasta nuestros días, se ha insistido en hacer referencia a una relación de antonimia para establecerla. Por supuesto, resulta complicado describir o tratar de comprender algo que fuimos y que ya no somos. Desde la perspectiva de la Real Academia Española, la definición de *niño* tiende a señalar su contraposición respecto al concepto de *adulto*, que es quien ha “llegado a cierto grado de perfección, cultivado, experimentado”⁵⁴. Bajo esta proposición, el niño está

⁵¹ José Ovejero, *La ética de la crueldad*, Editorial Anagrama, España, 2012, p. 29.

⁵² Luz Elena Zamudio Rodríguez, “Varias direcciones de escritura: 1958-1961” en Mario, *et. al.*, *Cuento muerto no anda. La ficción en México*, UAT, INBA, ITC, México, 2004, p. 85.

⁵³ J. A. Pérez Rioja, “El impresionismo en la literatura” en *Purocuento*, 2009. En línea: <https://teecuento.wordpress.com/el-impresionismo-en-literatura/>

⁵⁴ Véase en Real Academia Española, “Adulto”. En línea: <https://dle.rae.es/adulto?m=form>

incompleto porque no se ajusta a la definición ni a otras que implícitamente recurren a la cúspide del desarrollo humano para denominar a la especie.

Se reconoce “en la visión infantil el predominio de una perspectiva diferenciada e inusual, liberada de estereotipos y, sobre todo, discontinua con respecto a la visión adulta, que es el punto de partida inexorable para acceder a la primera”⁵⁵. Y es que el primero está en constante encuentro con situaciones desconocidas la mayoría del tiempo, conforme las va atravesando su comprensión y aprehensión se desarrollan. Empero, hay que recordar que más allá de ser el preludio a la adultez, es un ser cuyos mundos imaginarios escapan de nuestro alcance y con la facultad de crear por sí mismo su propia interpretación de las cosas.

El primer cuento relata la hazaña de un grupo de niños que se topa con un anfibio mientras juega en el campo; el segundo muestra a Camila, una niña que descubre en un puñado de insectos una nueva forma de divertirse. En el caso de estos textos, el primer acercamiento de los niños con el sapo y los piojos les hará saber que no son los únicos, puesto que existen otras especies además de la humana. Cada acción que realicen tendrá una consecuencia: por un lado, en “El sapo” los intentos de los chiquillos por hacer explotar al animal terminan dando el resultado deseado, aunque, tan pronto como el espectáculo se concreta, perciben que el momento se torna amargo. Por otro lado, “Los piojos” a los que Camila somete en sus manos le demuestran que ha llegado el tiempo de revelarse y de que al menos uno de ellos logre darle un escarmiento.

“Camila tenía diez años. De rodillas en el escalón observó el desconcierto de los bichos”⁵⁶, dice el narrador de la criatura maravillada con el hallazgo de seres distintos a ella. Un interés por lo desconocido, imperante en los niños, es generado por la impresión que

⁵⁵ Fernando Cabo Aseguinolaza, *Infancia y modernidad literaria*, Biblioteca Nueva, S. L., España, 2001, p. 90.

⁵⁶ G. Dueñas, *op. cit.*, p. 93.

causan en ella. Las vagas representaciones mentales que se había formado gracias a lo que le contaron no se comparan con la viva imagen de los piojos. Con la ayuda de sus sentidos, en especial la vista y el tacto, estudia a los piojos de forma rigurosa, los observa con un vidrio y les acaricia la piel.

Por su parte, en “El sapo” cada uno de los presentes da sus opiniones acerca del animal con el que se topan, lo confunden y lo analizan hasta que concluyen que es un anfibio. Ellos sólo pueden describir lo que miran por medio de aquello que sí conocen y cada uno aporta desde su propia perspectiva. Los símiles y disímiles van surgiendo y así es como la existencia del animal comienza a irrumpir en su mundo: “—¡Vengan a mirar!, parece una piedra con ojos”⁵⁷. Al igual que la oposición entre niño y adulto, los personajes se encargan de establecer diferencias entre ellos y el sapo, desechando la posibilidad de reconocimiento igualitario. Lo que tienen muy claro es que los rasgos del anfibio les provocan inquietud, siempre dándole connotaciones negativas, tales como aliento fétido, ojos amarillos y una boca enorme.

Ya desde el título de los cuentos se nos indica el papel fundamental de los animales. A propósito de estos, es preciso recordar la estrecha relación de la obra de Dueñas con el tema, llevando varias de sus creaciones cuentísticas por título el nombre de insectos y animales. La inclinación hacia ellos involucra siempre un admirable manejo del artificio escritural. “El peso de mis alas me tritura y mi alma se desplaza hasta el vértigo, mientras la nada se derrite entre mis manos como algodón de azúcar”⁵⁸.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 65.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 145.

El animal ha sido “el gran otro del hombre”⁵⁹ por excelencia. La necesidad de seguir otorgándole un lugar en la literatura a esta especie ubicada en la periferia de la esfera del ser humano se comprende en la vertiente que lo cosifica y la que lo humaniza. Para la segunda línea existen dos niveles: el animado, que se refiere a la realización de operaciones técnicas no necesariamente antropomorfas; y el antropomorfo, del cual se disponen los valores pragmáticos, cognoscitivos y tímicos⁶⁰.

Los relatos de la autora tienden a explorar la antropomorfización de los animales, que de pronto adquieren características humanas para despertar en el lector simpatía o rechazo hacia éstos. Uno de los ejemplos más destacados es “Enemistad”, la protagonista es una mujer que debe lidiar con la mascota felina de la familia. El personaje femenino deduce que el gato la acosa con resentimiento y odio a tal grado que el pavor de ella parece enfermarla hasta el día de su muerte. Dicho recurso es aprovechado para acrecentar el temor o la angustia que sienten los personajes al enfrentarse a las bestias de las que terminan siendo víctimas: “Perros de rostro humano multiplicaban diminutos mordiscos y la herían con agrio manoteo”⁶¹.

Algo completamente distinto ocurre con “Mi chimpancé”, la voz narrativa femenina ha consumado el deseo de ejercer su dominio sobre el primate. Ella lo mantiene encerrado en una jaula como prisionero porque es de su propiedad. El animal ahora se vuelve vulnerable ante su dueña. En los cuentos a analizar, los piojos y el sapo son presentados de manera que, acorralados por los infantes, han de servir como sacrificio. Si bien el anfibio no pudo escapar

⁵⁹ Julieta Rebeca Yelin, “Nuevos imaginarios, nuevas representaciones. Algunas claves de lectura para los bestiarios latinoamericanos contemporáneos – LL Journal” en *Cuny.edu*, 2021. En línea: <https://lljournal.commons.gc.cuny.edu/2008-1-yelin-texto/>

⁶⁰ José R. Valles Calatrava y Francisco Álcamo, *Diccionario de la teoría narrativa*, Editorial Alhulia, S. L., España, 2002, p. 228.

⁶¹ G. Dueñas., *op. cit.*, p. 89.

de un puñado de chiquillos, a los piojos les bastó con una sola pequeña para ser privados de su vida.

Entre las varias acepciones del simbolismo del sapo, conforme el *Diccionario de los símbolos* de Jean Chevalier, es preciso remarcar la que lo asocia a lo infernal y oscuro, a la torpeza y fealdad⁶². Para los niños, la apariencia de los objetos y de cualquier organismo determina en buena parte su dictamen hacia ellos. Por consiguiente, se utiliza la naturaleza física de éste como una licencia para señalar su peligrosidad. Su pequeño tamaño en comparación con el de ellos no evita que la desconfianza crezca. Basta con que un solo niño reconozca en él a un ente que “es traidor, es venenoso; si se enfurece puede estallar y cegarnos con la lumbre que le hace brincar el pecho”⁶³ para que los demás lo crean también.

Al mismo tiempo, la incertidumbre va entrañando la idea del animal. Aunque ya se le haya dado el sentido asumido por uno, todavía desconocen lo que implica su existencia. Les falta saber lo que es capaz de hacer y lo que no; volar, hincharse y recorrer amplios paisajes son especulaciones de su reflexión. De ahí que se note un leve temor tanto por lo que representa como por su extrañeza.

En “Los piojos”, a Camila los bichos no le causan más desconcierto que la emoción por verlos. Ella no trata de descifrarlos con ayuda de conjeturas, ni tampoco indaga en “diferencias físicas, anímicas y conductuales”⁶⁴, solamente corrobora lo escuchado. En el texto, en un abrir y cerrar de ojos, pasa de examinarlos con el cristal a colocarlos en el fuego hasta que dejen de saltar.

⁶² Jean Chevalier, *Diccionario de los símbolos*, Editorial Herder, España, 1986, p. 910.

⁶³ G. Dueñas, *op. cit.*, p. 65.

⁶⁴ Mariana Libertad Suárez, “Piojos sin patria: la identidad zoológica en la escritura de Guadalupe Dueñas” en *Revista Exégesis* 72, p. 57.

Mariana Libertad Suárez destaca en su artículo “Piojos sin patria: la identidad zoológica en la escritura de Guadalupe Dueñas” el hecho de que la voz narrativa de “El sapo” centre su atención en el anfibio, y después, “cuando ya ha expuesto sus deseos, sus temores y sus sensaciones”⁶⁵, su mirada se dirija a “la chiquillería de piernas de carrizo tostadas al aire”⁶⁶. Lo mismo podemos decir de los piojos que arriban a un lugar inhóspito hasta que son encontrados por Camila. En este cuento aparece primero la percepción de los insectos y en segunda instancia la de la niña, posteriormente se irán alternando hasta concluir con la focalización de ésta.

El narrador nos introduce al instante en el que el anfibio se posa sobre la hierba del campo y salta hasta llegar al río. Las descripciones corporales van acompañadas siempre de guiños antropomorfos que sugieren una equiparación con la especie humana: quedar como “una mano rugosa cargada de fatiga”, poseer una “fealdad sin consuelo” y un “miedo permanente que le fingía un minuterero”. Además de dar la imagen de que alcanza a discernir a los niños de cualquier otra persona por sus alborotados juegos y figoneos: “Él conoce a la chiquillería de piernas de carrizo”⁶⁷.

En “Los piojos”, la presentación de éstos los muestra todavía más humanizados. Los insectos han caído hacia el suelo por una pareja de indios que los sacaron afanosamente de la ropa. La añoranza al pasado, a las cabezas enmarañadas de quienes los abandonaron es la primera muestra de su antropomorfismo. Después, los recuerdos de una vida que había solventado sus necesidades básicas los lleva a anhelar algo que los exima o alivie de su situación precaria. Su consciencia es tal que son capaces de reconocerse como seres

⁶⁵ *Ibid.*, p. 56.

⁶⁶ G. Dueñas, *op. cit.* p. 65.

⁶⁷ *Idem.*

individuales y de reconocer a otros, e incluso, tener la voluntad para transmutar en ese otro a conveniencia: “Eran piojos sin patria como los albinos. Deseaban ser hormigas, taladrar un nido en las paredes y allí esconder su átomo de vida”⁶⁸. Ellos pueden pensar en su pasado y en lo que vendrá más adelante, en este caso, en las consecuencias de llegar a un lugar inhóspito: “En aquella piedra calva no había esperanza”⁶⁹. Aun cuando se identifiquen como piojos, su sentido identitario les hace ver que no son como todos los demás, lo que de igual manera infiere en el querer ser otro: “ser al menos piojos corrientes, amarillos o negros, con la piel aceitosa, pero ágiles y alegres y con hogar estable”⁷⁰.

El encuentro de ambos mundos (el de los piojos y el sapo y el de los pequeños) es una invitación a los niños para entender mejor a los otros, y apreciarlos pasivamente no es suficiente. Ellos no despegan la mirada de los animales, y a la par, toman un papel activo mediante el juego. Con ello la cercanía incrementa, la parvada de traviesos hiere al sapo a distancia y la chiquilla de diez años tuesta a los piojos en un comal. Así, aunque las actividades lúdicas que eligen no son las más adecuadas, servirán para dejarles un aprendizaje.

El juego es definido por Hans-Georg Gadamer como una actividad de la naturaleza, necesaria para la vida humana. Al ponerlo sobre la mesa siempre implica un movimiento de vaivén con repeticiones continuas y que parecen no tener una finalidad. Lanzar una pelota a la pared, por ejemplo, no persigue ninguna meta, tras atraparla gracias al rebote, vuelve a lanzarse y el ciclo se reinicia. “El juego aparece entonces como el automovimiento que no

⁶⁸ *Ibid.*, p. 93.

⁶⁹ *Idem.*

⁷⁰ *Idem.*

tiende a un final o una meta, sino al movimiento en cuanto movimiento, indica, por así decirlo, un fenómeno de exceso, de la autorrepresentación del ser viviente”⁷¹.

Lo que hace distinto el juego entre un cachorro canino y un ser humano es que el segundo “puede incluir en sí mismo a la razón”⁷² e incluso burlarla en relación con los fines que persiga. Los personajes de Dueñas les adjudican un sentido a sus acciones, exploran la vida de terceros reformulando el concepto de juego al que estamos acostumbrados. No se trata ya de un juego de muñecas o de buscar tesoros escondidos en los rincones de la casa, aun cuando para los niños sea una ocurrencia usual.

En esa “racionalidad libre de fines”⁷³ las reglas de juego pueden hacerse y deshacerse, ordenar y desordenar lo establecido. Los niños de “El sapo” juegan a curiosear por el llano, inmersos en su mundo cuando se topan con la criatura. “Las manos morenas remueven los guijarros. Buscan arenas brillantes, juntan esferas de atíncar, piedrecitas de marfil, diminutas partículas de cuarzo”⁷⁴, Luego, el juego consiste en utilizar lo reunido para atacar al sapo. Se ha generado el acuerdo tácito en el que todos deben contribuir con ramas, tierra, rocas, porque cada uno sigue el mismo objetivo: hacerlo reventar. Ese ir y venir de los brazos que disparan como catapultas apuntando al venenoso ser les confiere el alivio y placer que representa la etapa infantil.

Eso mismo puede hacer que Camila disfrute el proceso de insertar a los piojos una y otra vez en el comal, para posteriormente sentir la tristeza causada por contar con un número limitado de intentos para entretenerse. Así como su alegría al encontrar al último de ellos y

⁷¹ Hans-Georg Gadamer, *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*, trad. Antonio Gómez Ramos, introd. Rafael Argullol, Ediciones Paidós, España, Argentina, México, 1977, p. 31.

⁷² *Idem*.

⁷³ *Ibid.*, p. 32.

⁷⁴ G. Dueñas, *op. cit.*, p. 65.

reconocer en él una oportunidad más para perpetuar su ejercicio lúdico, creando en este una mayor expectativa de satisfacción.

El juego puede ocurrir en cualquier lugar, porque la imaginación del infante no tiene límite. Pero hay que recordar que hay lugares donde ésta es más propensa a desenvolverse de manera más fluida. Luz Aurora Pimentel refiere que el espacio del discurso narrativo posee una función contextualizadora, mas tiende a adquirir significaciones ideológicas según los modelos culturales que se crean gracias a los espaciales⁷⁵. Los espacios abiertos representan un jardín de juegos para los niños, es en éstos donde inventan un sinfín de fabulosas situaciones.

El valle de “El sapo” es un paisaje donde los pueriles personajes se sienten libres de dejar volar su creatividad. Es un lugar en el que todo es válido, como una suerte de paraíso. El dominio y la inspección de los adultos no tiene cabida porque en el instante en el que llegan al terreno, sólo les pertenece a los chiquillos. Al saberse dueños de la llanura, se privilegian con el derecho de disponer de todo lo que ahí yace; desde elementos inanimados hasta batracios habitantes de la región.

Por otra parte, hay espacios que no se sitúan en ningún lado, es decir, espacios fuera de espacios. Éstos “nacieron, como se dice, en la cabeza de los hombres o, a decir verdad, en el intersticio de sus palabras, en el espesor de sus relatos, o incluso en el lugar sin lugar de sus sueños, en el vacío de sus corazones”⁷⁶, Michel Foucault los ha llamado heterotopías. El valle se convierte en el sitio perfecto para yuxtaponerlas y es ahí donde los niños extienden sus fantasías.

⁷⁵ Aurora Pimentel, “El espacio en el discurso narrativo” en *El relato en perspectiva. Estudio de la teoría narrativa*, Editorial Siglo veintiuno, México, 1998, p. 33.

⁷⁶ Michel Foucault, *El cuerpo utópico. Las heterotopías*, trad. Víctor Goldstein, Ediciones Nueva Visión, Argentina, 2009, p. 19

Hay heterotopías en las que parece que se puede entrar, pero que en realidad sólo son aptas para unos. La que es construida por los niños es una de ellas, el adulto que intenta ver lo que ellos ven fracasa porque carece de la misma creatividad, le resulta casi imposible seguirles el ritmo. Los juegos pueriles se inclinan por formar “una ilusión que denuncia todo el resto de la realidad como ilusión”. De ahí que no moderen sus actos y que haya una despreocupación en cuanto a las consecuencias de su entretenimiento. Los chiquillos que arrojan piedras al sapo están más inmersos en la reacción de éste que en darse cuenta que están a punto de acabar con una vida, y cuando han consumado su asesinato, la realidad sale de la burbuja ilusoria y la tristeza los inunda. Para Camila, la realidad llega en el momento en que el último piojo le clava el aguijón, porque, abstraída en el ritual crematorio, no le interesa nada más que ponerle fin a las diminutas vidas que ahora le pertenecen.

El juego, como lo apunta Gadamer, requiere por fuerza un complemento: el “«jugar-con»”⁷⁷. Hay en los niños una predisposición por convertirlo todo en un juguete, dado que, pese a tener objetos que específicamente son diseñados para ello, toman cualquier cosa que les agrada para cumplir la misma función. En el caso de los dos cuentos de Dueñas, las herramientas que propician el juego son, por un lado, las varas, las rocas, el comal y el brasero. Por otro lado, los piojos y el sapo, e incluso son mejores que los anteriores, porque tienen algo que los otros no: se mueven, respiran, saltan, se hinchan. Más que herramientas son los objetos para tortura: los piojos valen, de acuerdo con la niña, tanto como “chaquiras disparándose en un estallido de pistola de juguete”⁷⁸, cuando las balas son usadas ya no le sirven.

⁷⁷ H. G. Gadamer, *op. cit.*, p. 32.

⁷⁸ G. Dueñas, *op. cit.*, p. 93.

Lo que sucede con “El sapo” es que mientras se humaniza a uno se animaliza a otros. Desde su aparición en el texto hasta el final de éste, se ha hecho uso de palabras que funcionan como un modo más de referirse a los niños. Su relación constante con las aves resulta significativa, y no es casualidad el optar por ellas para otorgar sinónimos a los infantes. La tradición alegórica sostiene que los pájaros representan el alma de los niños y las operaciones de la imaginación, mismas que están presentes en el juego. “Jilgueros de vidrio alborotan el agua”⁷⁹, expresa la voz narrativa al momento de introducirlos.

“La ligereza del pájaro entraña sin embargo, como pasa a menudo, un aspecto negativo”⁸⁰, ya que la imaginación figura además como algo inestable, violento, carente de método y consecuencia. Cuanto más avanza la diégesis, más agresivo resulta el proceso por el cual se enfrentan al animal. Por ello, de ser pájaros de canto alegre pasan a ser “una nube de inconscientes aves de rapiña”, cazadores que forman un círculo alrededor del sapo para seguir mirando y divirtiéndose al golpearlo con todo lo que tienen a su alcance, sin pensar en lo que sucederá cuando se cumpla el estallido que las fantasías de sus inmaduras mentes tanto ambicionan.

En adición, la imagen del infante caracterizando la curiosidad, aludida mediante la analogía con la serpiente, ofrece un momento más en el que se deshumaniza, ya sea como justificante del comportamiento de personitas que sucumben ante el tierno deseo de conocer el mundo, ya sea para acentuar su maldad. “—¡Quiero ver cómo respira, quiero ver cómo es un sapo! —exige el chico serpenteando entre las piernas de los compañeros”⁸¹.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 65.

⁸⁰ J. Chevalier, *op. cit.*, p. 155.

⁸¹ G. Dueñas, *op. cit.*, p. 66.

Maricruz Castro manifiesta en su artículo “Animalización de los sujetos y estructuras sociales en Guadalupe Dueñas” lo siguiente:

la tapatía trabaja literariamente a seres humanos y objetos que pueblan una cotidianidad rutinaria y los va transformando en creaturas instauradoras del caos y generadoras de un desorden que rompe con el apacible punto de partida. Para ello, echa mano de estrategias favorecedoras de la ambigüedad dentro del marco de la realidad aceptada como tal⁸².

Así sucede con nuestros personajes pueriles, que irrumpen en la vida de los animales no sólo para admirarlos, sino para apropiarse de ellos. Un día más deambulando por la llanura — “azotó su corazón contra el musgo y, así repitió su martilleo hasta alcanzar el río”⁸³ — significaría el miedo llevado al extremo. El nuevo hábitat de los insectos pasaría de ser una “pared ocre”⁸⁴ al trampolín que los haría saltar hacia la muerte.

A partir de la identificación de los niños como causantes de caos, es preciso incluir un concepto para denominarlos. Lo siniestro⁸⁵ es configurado a través de lo extraño que se torna familiar o de lo familiar que se torna extraño, es “una sensación de espanto que se adhiere a las cosas conocidas”⁸⁶. Si bien ya se ha reiterado que las infancias que dibuja Dueñas están conformadas desde una peculiar visión de la realidad, la tristeza y el desamparo no suscitan igual extrañeza que el placer de ejecutar animales. Las “convicciones primitivas”⁸⁷ crueles que rodean la infancia de los textos analizados emergen de forma que se revelan como parte de su naturaleza.

⁸² Maricruz Castro Ricalde, art. cit., p. 1.

⁸³ G. Dueñas, *op. cit.*, p. 65.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 93.

⁸⁵ El término proviene de un análisis realizado por Sigmund Freud en el que “El hombre de arena” de E. T. A. Hoffman sirve de punto de partida para ejemplificar como aquello a lo que se teme logra provocar un sentimiento de incertidumbre entre lo real y lo fantástico.

⁸⁶ Eugenio Trías, *Lo bello y lo siniestro*, Random House Mondadori S. A., España, 2011, p. 32.

⁸⁷ Sigmund Freud, “Lo siniestro”, *Librodot*, 1919, p. 12. En línea: <https://www.ucm.es/data/cont/docs/119-2014-02-23-Freud.LoSiniestro.pdf>

Lo siniestro proviene del término alemán *Unheimlich*⁸⁸, que es algo inquietante, incómodo y que inclusive puede ser causante de un gran terror. Los cuentos develan que existe esa sensación al toparse tanto con los niños como con el acto de jugar. El juego es un método fundamental de los infantes para conocer el mundo, sin embargo, el hecho de que los personajes terminen agrediendo al sapo y a los piojos cambia considerablemente la idea de los seres indefensos que quieren saber qué es un sapo y qué tan similar puede ser un piojo a la imagen prefigurada: “Era un juego malo y emocionante”⁸⁹.

Los adjetivos que utiliza el narrador para describir el instante en que los niños juegan con el sapo y los piojos revelan un posicionamiento sobre la concepción de los pequeños, y apuntan, también, a una perspectiva adulta. Los personajes son, como muchos otros pequeños, inconscientes porque no son capaces de medir las repercusiones de su comportamiento, pero eso no los exime de ser juzgados por el narrador, y, consecuentemente, por el lector como seres malvados, que poco o mucho causan temor: “sus facciones de niña mostraban crueldad diabólica”⁹⁰, “Piedras, varas y ramas crecen en las manitas crueles”⁹¹.

A excepción de uno de los pequeños de “El sapo”, que implora a sus amigos “— Todavía puede vivir si dejan que descanse”⁹², no hay conflictos internos en los personajes en lo concerniente al daño que causan. Lo que ocurre más bien es que están a la espera del

⁸⁸ Eugenio Trías resume en *Lo bello y lo siniestro* la investigación de Freud sobre la lengua alemana, la relación entre los conceptos *Unheimlich* y *Heimlich*. El segundo sugiere dos acepciones: la una, lo hogareño, lo familiar, lo acostumbrado; la otra, lo secreto, algo que no se puede advertir. De tal manera que el primer concepto se opone a la primera significación del segundo, pero se asemeja a la segunda, y, por consiguiente, *Unheimlich* y *Heimlich* adquieren la misma definición: lo secreto y oculto.

⁸⁹ G. Dueñas, *op. cit.*, p. 93.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 94.

⁹¹ *Ibid.*, p. 66.

⁹² *Idem.*

siguiente movimiento de sus víctimas, anhelando descubrir más en ellos. “—¡Vean cómo tiembla! —Mírenle los ojos, se le han llenado de chispas amarillas”⁹³.

Su maldad acaso los equipare con el *enfant terrible*,⁹⁴ término con el cual se designaba a todo aquel pequeño que hiciera preguntas incómodas a los adultos, pero que ahora engloba a chiquillos que transgreden de una forma poco convencional las normas y valores a los que la sociedad se inclina. Las desalmadas travesuras de éstos demuestran una carencia de empatía que sobrepasa los límites de un “sólo son niños que juegan”, porque sí, son niños que juegan, y también que están ahí acechando a un insecto o a un anfibio.

Un elemento fundamental es la mirada, que adquiere mayor énfasis en dos momentos: el primer encuentro, del que ya se ha tratado, y el instante antes de la muerte de las criaturas. En “El sapo” se remarca el temor de éste en sus ojos, sus sentimientos contenidos en esas chispas amarillas que luego se desbordarán por el suelo. Empero, la mirada de los chicos, clavada totalmente en el pobre, es el puro placer de hacer sufrir al otro, las acciones adquieren un peso menor en contraste con el que se queda ahí a contemplar el fruto de su obra: “A los niños les divierte verle la saliva nacarada, el estertor de su pecho y la convulsión del vientre que lentamente se dilata”⁹⁵.

En “Los piojos” el texto ahonda en cuanto a dicha contemplación para dejarnos comprender su interés en la aniquilación de los seres: “A Camila le brillaban los ojos ante proceso tan divertido. Algo atávico y maligno le impedía retirar la vista del diminuto horno crematorio”⁹⁶. El juego es un acto que toma el rito, una de las dos partes que conforman lo

⁹³ *Idem*.

⁹⁴ Desde la aparición de *Les enfants terribles* de Jean Cocteau en 1929, su uso se hizo más frecuente y adquirió otros matices, designando también a artistas novedosos y rebeldes, alejados de lo tradicional.

⁹⁵ G. Dueñas, *op. cit.*, p. 66.

⁹⁶ *Ibid.*, pp. 93, 94.

sagrado (mito y rito), para operar, por lo que se pierde el sentido y el fin que pudiera otorgarle el mito. El juego de pelota, por ejemplo, simbolizaba la lucha de los dioses por obtener el sol. Lo que hace la pequeña con los piojos no es otra cosa que un sacrificio animal, de esos que la raza humana ha practicado desde siempre con el propósito de venerar a alguna deidad, y conforme a Giorgio Agamben en *Infancia e historia*, “el origen de la mayoría de los juegos que conocemos se basa en antiguas ceremonias sagradas”⁹⁷. Sin embargo, su brasero y su comal no son ya para adorar entidades sino para “gozar con la destrucción contemplada”⁹⁸. Lo atávico y maligno es ese elemento antiguo que ahora es un sacrificio en pos de su diversión.

“En lo siniestro parece producirse en lo real una confirmación de deseos y fantasías que han sido refutados por el choque del sujeto con la realidad”⁹⁹. En los niños, ese choque puede ocasionarse por uno mismo o por los adultos que, en correspondencia con su ideal de sociedades funcionales, ejercen un rol de guía para formar futuros miembros de éstas. La desaparición de éstos en los cuentos cierra esa posibilidad de orientación, y deja en su lugar a la experiencia propia y al estímulo de actividades placenteras. Si bien en ambos cuentos, hay una concreción de los deseos de los chiquillos, cuyo punto culmen es la muerte del otro, hay una reacción posterior.

Si “la crueldad hacia los animales se medía en términos de frecuencia y severidad”,¹⁰⁰ entonces es posible apreciar que en los textos se trata del último nivel de ella. ¿Habría algo más cruel que los cuerpos alterados de los animales? Ya no hay nada más que hacerles a esos

⁹⁷ Giorgio Agamben, *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*, trad. Silvio Mattoni, Adriana Hidalgo editora, Argentina, 2007, p. 99. a

⁹⁸ Georges Bataille, *La literatura y el mal*, Ediciones elaleph, España, 2000, p. 30.

⁹⁹ E. Trías, *op. cit.*, p. 38.

¹⁰⁰ Querol Viñas, Nuria, “Violencia hacia animales por menores... ¿cosas de niños?” en *Revista de Bioética y Derecho*, 13, p. 5.

despojos. Nuria Querol lanza una grave advertencia al decir que los niños que violentan cualquier animal corren el riesgo de continuar con dichas conductas hasta replicarlo en seres humanos¹⁰¹. De tal manera que el temor que causan sus atrocidades es a su vez generado por lo que podrían hacerles a las personas y ello los vuelve aún más terribles.

Los seres siniestros traen consigo presagios infortunados como “el fracaso amoroso, la muerte, el asesinato, la demencia”¹⁰². Cada relato presenta concepciones distintas de los pequeños acerca de la pérdida de la vida. “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”¹⁰³. De suerte que es crucial saber cómo entienden los infantes este destino innegable de todos los seres vivos.

Cabe mencionar que el proceso de asimilación de la muerte en los niños es bastante complicado y depende en gran medida de la capacidad cognitiva. Dicha capacidad varía en cada edad, aunque no hay una relación proporcional entre una y otra. Ejemplo de ello resulta con el infante menor del grupo en “El sapo”. Él es el primero en encontrarse con la extraña criatura y el único cuya compasión y falta de crueldad apela por el bien del animal. La resolución más factible para evitar las agresiones de sus amigos es encerrarlo. “—¡Yo lo vi primero; quiero guardarlo en una caja! —suplica otra vez el pequeño”¹⁰⁴. No obstante, las insistencias son silenciadas por la mayoría y acaba siendo absorbido por el bullicio de los demás.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 2.

¹⁰² E. Trías, *op. cit.*, p. 34.

¹⁰³ Ana María Sánchez Ambriz, “La muerte en los cuentos de Guadalupe Dueñas” en *Revista Argos*, 6, 18, 2019, p. 78. En línea: http://argos.cucsh.udg.mx/pdf/n18_2019b/78_87_2019b.pdf

¹⁰⁴ G. Dueñas, *op. cit.*, p. 66.

En los cuentos no existe una total comprensión de la muerte¹⁰⁵, porque priorizan su satisfacción. El juego es para ellos máspreciado y encantador que el respeto por un diminuto ser, lo único que importa es que “A cada uno le interesa descubrirle la muerte”¹⁰⁶. De hecho, ni siquiera son capaces de ponderar que el propio acto de violentar a los animales ya involucra el rompimiento de una barrera que separa las conductas aceptables o normales de las anormales, ello debido a que no hay personajes que actúen como guías y los ayuden a discernirlas.

La experiencia de ver morir a otro origina en los chicos de “El sapo” una impresión que difícilmente olvidarán. Para empezar, ver los restos del sapo les hace caer en cuenta de que ya no hay vuelta atrás, sus acciones no pueden revertirse, así como tampoco la desaparición del anfibio. Todos esos rasgos que curiosamente notaron en él mientras vivía ya no están. No respira ni su cuerpo se infla como barco, y de sus ojos asombrados sólo quedan residuos. “Gritan para borrar el sobresalto; intentan confundir con voces el remordimiento. Pero cuando el animal estalla y ven la piltrafa desvaída que se achica bajo el sol, enmudecen”¹⁰⁷.

De acuerdo con Concepción Mejía Rodríguez, “bajo su óptica, los animales pueden representar unos ‘casi objetos’”¹⁰⁸, meros alicientes de la diversión, hasta que la realidad les

¹⁰⁵ Colomba Novero, “La maduración cerebral en el niño. El caso de la adquisición del concepto de muerte y su evolución” en *Revista chilena de pediatría*, 89, 1, 2018, pp. 139-140. En el artículo se postulan cinco subcomponentes que debe adquirir el infante para la comprensión biológica de la muerte: la irreversibilidad (la muerte no puede revertirse), la aplicabilidad (también llamada universalidad, puesto que ocurre a todos los seres vivientes), la inevitabilidad (la aceptación de la muerte como algo inminente), el cese funcional y la causalidad (ya sea muerte natural como vejez o enfermedad y muerte por causas externas).

¹⁰⁶ G. Dueñas, *op. cit.*, p. 66.

¹⁰⁷ *Idem.*

¹⁰⁸ Concepción Mejía Rodríguez, *La muerte: ¿destino o elección? Un acercamiento al tema de la muerte en los cuentos de Guadalupe Dueñas*, Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, 2012, p. 37. En línea: https://repositorio.unam.mx/contenidos/la-muerte-destino-o-eleccion-destino-o-eleccion-un-acercamiento-al-tema-de-la-muerte-en-los-cuentos-de-guadalupe-duenas-265130?c=4M8g75&d=false&q=*&i=1&v=1&t=search_0&as=0

apunta con el dedo que no es así. El piojo “Clavó en la sangre de Camila su agujijón irremediable”¹⁰⁹ y entonces ella supo que los bichos eran algo más que “diminutas catapultas lanzadas a la nada”¹¹⁰.

La autora muestra a la muerte percibida desde dos puntos de vista. En “El sapo” hay una vivencia que ocasiona el arrepentimiento: “Luego, los pequeños se echan a llorar azorados y saborean su primera tristeza”¹¹¹. En “Los piojos”, por el contrario, los sentimientos de aflicción son provocados, no por la muerte en sí, sino por el cese del disfrute. Ella reconoce la inmovilidad como signo de deceso, y prefiere ser quien lo produzca. En cierto modo, Camila es más siniestra porque su ferocidad no conoce la culpa.

Quando sacrificó el último animalito, desconsolada, buscó en la más escondida hendidura, por si fuera posible el escape de algún camello. Encontró uno. Llena de alegría lo paseó por sus manos. Lo admiró lentamente a través del antejo y después de alisarle la piel exquisita, tuvo miedo de que se hubiera muerto, por lo silencioso¹¹².

A pesar de ser relatos cortos, es posible visualizar a los personajes infantiles no sólo por su propia descripción, sino por la de los animales, que añade o complementa su caracterización.

En la opinión de Graciela Monges:

Al narrar desde fuera conocemos retrospectivamente los hechos, o bien, la autora adelanta los acontecimientos y caracteriza a los personajes, filtrándolos siempre a través de su propia visión del mundo, individual e intimista; una fina y emotiva sensibilidad que da acceso a la realidad interna del personaje¹¹³.

Anteriormente, se ha mencionado que una de las concepciones históricas del niño es aquella en la que se encuentran apenas en proceso de desarrollo, y por tanto, la seriedad con la que se toman sus pensamientos, decisiones y acciones, entre otras cosas no es la misma que se

¹⁰⁹ G. Dueñas, *op. cit.*, p. 94.

¹¹⁰ *Idem.*

¹¹¹ *Ibid.*, p 66.

¹¹² *Ibid.*, p. 94.

¹¹³ Graciela Monges, “El desamparo y la orfandad en *Tiene la noche un árbol* de Guadalupe Dueñas” en Nora Pasternac *et al.* (coord.), *Escribir la infancia. Narradoras mexicanas contemporáneas*, El Colegio de México, Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer, México, 1996, pp. 197-198.

adjudicaría a un adulto; los animales, por su parte, pertenecen a una especie inferior. Tanto los unos como los otros no han sido merecedores de ingresar en la estricta concepción de *ser humano*. Empero, los pequeños de los cuentos han asumido una superioridad que los hace someter a los animales con una brutalidad bestial que los deshumaniza, los vuelve siniestros: “la voz narrativa demostrará que al borrar los rasgos de identidad de su víctima, los verdugos también están opacando los propios”¹¹⁴. De ahí que sea posible hablar de una inversión de roles, en la cual los niños se convierten en criaturas atemorizantes. El peligro que se advierte en un principio en los animales toma forma en la maldad diabólica de Camila y de los chiquillos.

En definitiva, los personajes aquí revisados forman parte de un catálogo diverso de pequeños que ha sido completado por éstos y otros relatos a lo largo de las obras cuentísticas de la autora. En este caso, los niños son un retrato de la crueldad sin motivo más pertinente que la seductora diversión. Los rasgos siniestros de sí mismos son destacados por la progresiva humanización de los animales a los que ejercen su dominación. Como si de una característica intrínseca del ser infante, o hasta de la especie humana, se tratara, el disfrute de saber que se tiene el poder suficiente para generar sufrimiento a los piojos y al sapo los hipnotiza y los lleva a atesorar la cumbre del dolor en sus pequeñas memorias, para luego dejarles el resabio de la muerte.

¹¹⁴ M. Libertad Suárez, art. cit., pp. 56-57.

CAPÍTULO 3 PUERILIDAD Y PERVERSIÓN EN “LOS HUÉRFANOS”

Antes del silencio es el culmen del legado escritural de Guadalupe Dueñas. De esta obra se ha destacado la presencia de una decadencia en cuanto a las historias y los personajes, puesto que sucumben a la desesperación, habitan en vórtices melancólicos y trágicos. “No es necesario echar mano de elementos inexplicables o sobrenaturales (esto sólo se manifiesta en el texto “Los fantasmas no existen”) para plantear que los temores más sobrecogedores son originados por el propio ser humano”¹¹⁵.

Advierte Maricruz Castro que la singularidad del libro estriba en la aminoración de ironía y en la creación de una atmósfera sofocante a través de la iteración de temas, así como los desenlaces sorpresivos y la prolongación del nudo de la narración¹¹⁶. Para ejemplificar lo anterior, en “El amigo” el narrador introduce los recuerdos que tiene René, el personaje principal, de su madre desde el momento en el que su lazo filial se ve alterado tras conocer a su joven pupilo e irse a vivir con él, hasta que ella es asesinada en su habitación. La tensión de suponer al culpable es apenas un preámbulo de su impetuoso cierre.

Además, en estos relatos “propicia que la atención se pose en seres marginados, en contextos violentos y trasgresores”¹¹⁷. Así pues, vemos figuras que han sido catalogadas como vulnerables o cuyo valor es considerado menor que el resto de la sociedad; mujeres, ancianos, niños y enfermos implicados en situaciones singulares que principalmente se

¹¹⁵ Maricruz Castro Ricalde, “*Antes del silencio* (1991): El catecismo personal de Guadalupe Dueñas” en *Narradoras mexicanas y argentinas siglos XX-XXI. Antología crítica*, coords. Maricruz Castro y Marie-Agnès Palaisi-Rober, Éditions Mare et Martin, París, 2011, pp. 10-11.

¹¹⁶ *Ibid.*, pp. 4-5.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 4.

relacionan con la muerte y la soledad. *Antes del silencio* invita a observar una fiesta de disfraces en la cual se perfilan enfermeras que cuidan de sus pacientes como si de la familia se tratara, muchachas cuya belleza cubre su fatídica existencia o esos amantes que harían todo para estar siempre con su pareja, incluso asesinarla.

“Los huérfanos” ha de servir para reafirmar que la jalisciense puebla su mundo literario de personajes que no son lo que parecen. El título anuncia el destino de dos hermanos que para su buena fortuna jamás tendrán que estar cerca de sus abusivos padres. Un huérfano es aquel pequeño que crecerá sin sus progenitores, los que han de ser los dos grandes pilares de su infancia y que lo ayudarán hasta convertirse en un adulto. Uno de sus significados es “Falto de algo, y especialmente de amparo”¹¹⁸, porque justamente el no contar con un guía implica una carencia. Entonces, ¿qué es lo que les hace falta a los niños del cuento? Sin duda para los chiquillos, o al menos para el mayor, la adquisición de este calificativo representa la completa certeza de una mejor vida, desbaratando la definición del mismo e invirtiendo la premisa del huérfano infeliz, convirtiéndose en uno de los más grandes modelos de crueldad en este análisis.

Teniendo en cuenta lo anterior, se habla aquí de unos protagonistas doblemente frágiles, la puerilidad los hace susceptibles a contemplar en ellos una debilidad intrínseca; mientras que el perecimiento de los padres los hace merecedores de miramientos por parte de los demás. Sin embargo, la construcción de éstos en la narración apunta a sus propias características. De tal manera que “Sin perspectivas forzadas, la autora suministra de elementos oscuros a personajes aparentemente angelicales (viejos, niños) para, sin avisos

¹¹⁸ Véase en Real Academia Española, “Huérfano”. En línea: <https://dle.rae.es/hu%C3%A9rfano>

previos, hacer resonar el horror más puro de las acciones y las intenciones de sus protagonistas”¹¹⁹.

Al igual que en los cuentos anteriormente tratados, Dueñas introduce una perspectiva acerca de los pequeños, y en este caso los adultos se encargan de ello. Se ofrecen dos concepciones contrarias sobre el niño. Por una parte, los padres, en especial la figura paterna, ven en los hijos rasgos bestiales o inhumanos que intentan apaciguar ejerciendo violencia contra ellos. El texto comienza con un diálogo entre los niños, quienes han recibido una represalia por el comportamiento del mayor. Su padre se ha encargado de golpearlos hasta hacerlos sangrar como castigo por la maldad de hacer que su tía se cayera.

Por otra parte, tenemos a la tía Laura, que el mayor tiró escaleras abajo, quien los ve como seres indefensos y angelicales y planea adoptarlos como los hijos que nunca tuvo: “— Ahora vivirán conmigo —conmovida estrechó contra su cuerpo, el rostro de las criaturas— ”¹²⁰. No hay cosa más adorable que sus sobrinos, y ella está lista para darles lo que se merecen además tendrán que afrontar una gran pérdida. No importan las travesuras de las que haya sido víctima en el pasado, al fin y al cabo, su amor es todo lo que necesitan.

Por lo tanto, mientras que los unos los desprecian, la otra les tiene un amor ciego; y cada cual llega a concepciones que se encuentran en extremos. Los progenitores, sin embargo, tienen más peso en la vida de los pequeños al generar un ambiente hostil en el hogar. Con un tirano que usa la violencia para afirmar su autoridad y dominio hacia sus hijos, aparece la urgencia de acabar con esos tormentosos momentos. La ausencia de la madre, como instruye el mayor a su hermanito, perpetúa la desacertada condición en que cumplen

¹¹⁹ G. Trejo Valencia, *op. cit.*, p. 90.

¹²⁰ G. Dueñas, *op. cit.*, p. 271.

con sus roles de padres, además de que ella también recurre a agresiones, que parecen escasas precisamente por no estar en casa.

A los personajes principales no les queda más que soportar los malos tratos, hasta que el mayor decide hacer algo al respecto. A simple vista son dos chicos abandonados y sufriendo lo mismo. Pero, así como el “subsistema parental” se encuentra dentro de los niveles más altos de la jerarquía familiar, en el cuento el “sistema fraternal”, en donde se forjan las primeras relaciones de igualdad¹²¹, se ve sujeto a definir a cada hermano, ya no mediante un nombre, aunque sí por un distintivo; el mayor y el menor. La constitución de éstos en la narración se vuelve más significativa a partir de dichos adjetivos comparativos. El mayor toma el liderazgo, se expresa y actúa sintiéndose con total libertad frente a su hermano. El menor lo sigue, y aunque la mayor parte del tiempo no esté de acuerdo con él y lo haga manifiesto, se mantiene al margen de las decisiones de su consanguíneo, reafirmando dicha relación vertical.

Es importante reparar en la forma en que la violencia afecta a uno y a otro. El hijo más pequeño se da cuenta de las injusticias que cometen los padres y ello deviene en un sentimiento de rechazo dirigido a la figura paterna, el llanto es común en él porque así es como lo exterioriza. Por su parte, el mayor ha ido acumulando rencor e ira cada vez que tiene que pasar por esas situaciones, no es el muchachito temeroso y desconsolado que olvida sus reprimendas hasta que vuelvan a ocurrir, sino el que está decidido a responder contratando a quien lo maltrata. Ello puede ejemplificarse en las primeras líneas del cuento, en un momento crucial, es decir, después de haber sido golpeados, porque es cuando las emociones se tornan más intensas: “—¡Lo odio! —exclamó su hermano, escupiendo la sangre de los

¹²¹ Uriel Ramírez Cetus, “Subsistemas dentro de la familia” en *La familia*, 2018. En línea: <https://lafamiliacommx.wordpress.com/2018/11/24/subsistemas-dentro-de-la-familia/>

labios. —Yo ya no lo quiero —aseguró el pequeño entre sollozos”¹²². Y es que entre las palabras del menor y las del mayor hay una enorme diferencia, ¿cómo pasar por alto el hecho de que éste último ha llegado al punto de odiar a los seres que le otorgan y cuidan la vida?

De cierta forma, el más grande asume el cuidado del otro, representando la protección que no reciben de sus padres, y solo hará lo necesario para que ya nadie pueda molestarlos. Encima, la influencia que ejerce sobre su hermanito convierte al segundo en cómplice del parricidio, aun cuando le resulta horrible imaginar la escena, y contando con el silencio y la compañía de éste, el primogénito aleja las preocupaciones. Cuando descubre que su plan ha dado frutos, se siente con el poder suficiente para encargarse de quien se interponga entre su bienestar y ellos. Si así de sencillo es eliminar a sus progenitores, la tía Laura, una mujer sola e ilusa, es un objetivo todavía más simple. “—A esa vieja loca me la despacho también, no te preocupes”¹²³, le afirma confianzudamente a su hermano.

La autora muestra a un hermano mayor decidido, y durante las charlas con su consanguíneo se destaca su seriedad referente a sus intenciones. Siempre se le encuentra ignorando las advertencias del pequeño y tratando de convencerlo de que lo mejor es deshacerse de las dos vidas:” —¡Y si los dos mueren! —¡Mejor! —exclamó con dureza el hermano”¹²⁴. Incluso previene, juntamente con el asesinato, una existencia a largo plazo sustentada por la riqueza monetaria que acabará dejando el difunto padre y que favorecerá el principio de su autonomía, dando por sentado que no requieren más que a ellos mismos para vivir.

¹²² G. Dueñas, *op. cit.*, p. 269.

¹²³ *Ibid.*, p. 271.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 271.

De suerte que, coincidiendo con lo dicho por María Belén Pérez acerca de los personajes infantiles en su artículo “Los crímenes de la infancia en *La noche de los asesinos* de José Triana y en *La escalera* de Andrea Moro”, el mayor desea zafarse de los padres, empero, al mismo tiempo busca deslindarse de los señalamientos a los que los adultos denominan *mal comportamiento*; esto es, la razón por la cual se le sanciona a él y al menor,

Optando de esa forma por la venganza contra una autoridad que los ha herido, intentando alcanzar la libertad que añoran y pretendiendo independizarse a través de una maquinación fría y racional que los llevará a convertirse en seres completamente opuestos, es decir, seres irracionales que abrazan un ideal imposible de asir. Desde este aspecto, el parricidio es para los niños un acto de una agresividad feroz que les permitiría la liberación del “ser” hijo y estar sumergidos en un mundo de dependencias¹²⁵.

La concepción de este proyecto quizá ingenuo, pero bastante elaborado consta de varias etapas. La primera idea de acabar con ellos surge en el momento en el que el mayor hace referencia al cuento de ciencia ficción de Ray Bradbury, “La pradera”. Una pareja consciente a sus dos hijos con una enorme habitación de juego, que tiene la capacidad de reproducir de la manera más realista posible todos los escenarios que su mente figure. A medida que ellos se divierten, el tiempo que pasan con sus padres disminuye, al igual que el respeto y la obediencia hacia ellos. Cuando el hombre intenta recobrar a sus pequeños, cae en cuenta que es demasiado tarde. “Eran terriblemente jóvenes, Wendy y Peter, para tener ideas sobre la muerte. No, la verdad nunca se era demasiado joven. Uno le deseaba la muerte a otros seres mucho antes de saber lo que era la muerte”¹²⁶, piensa su padre.

¹²⁵ María Belén Pérez, “Los crímenes de la infancia en *La noche de los asesinos* de José Triana y en *La escalera* de Andrea Moro” en *Hablan los hijos. Discursos y estéticas de la perspectiva infantil en la literatura contemporánea*, coords. Andrea Jeftanovic, María José Navia, María Belén Pérez y Lucía Sayagués, Editorial Cuarto Propio, Chile, 2011, p. 123.

¹²⁶ Ray Bradbury, “La pradera” en *El hombre ilustrado*, Minotauro, Argentina, 2003, p. 11.

Tanto Wendy y Peter como el mayor coinciden con la fantasía de un felino devorando a sus padres. En “La pradera” el cuarto de juego está ocupado por una manada de leones al acecho de sus dos nuevas presas, la imaginación consigue traspasar la barrera de lo real. Mientras que en “Los huérfanos” la escena sólo se hace presente en la mente de los niños: “—¿Sabes lo que me gustaría hacer? —dijo el más grande sin atender a las acusaciones. —¿Qué? —Ordenar que los tigres de la selva pintada en nuestro cuarto saltaran y se los comieran como en el cuento de Bradbury”¹²⁷.

Si en el texto del autor las vísceras de los adultos son desgarradas por el rey de la selva por excelencia y símbolo de fuerza, la escritora inserta la figura del tigre en su relato. En el primer cuento, la victoria de los hijos queda asegurada; “a lo lejos, McClean distinguió a los leones peleándose. Luego vio cómo se tranquilizaban y se ponían a comer en silencio, a la sombra de los árboles. Lo observó con la mano encima de los ojos entrecerrados. Ahora los leones habían terminado de comer”¹²⁸. No ocurre así en el segundo, sin embargo, el tigre representa la cólera y la crueldad del ser humano¹²⁹. Depredador al igual que el león, el tigre funciona como una suerte de anuncio de la muerte o del destino trágico de los progenitores.

Si bien el cuento plantea a los niños de Bradbury como seres retorcidos, cuyos berrinches toman un rumbo criminal, el hermano más grande ve en ellos sus propios deseos consumados y una ejemplificación de la manera de llegar a ese camino. La atracción hacia el relato deviene en su identificación con Wendy y Peter, y posteriormente en fuente de

¹²⁷ G. Dueñas, *op. cit.*, p. 269.

¹²⁸ R. Bradbury, *op. cit.*, p. 21.

¹²⁹ Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Editorial Labor, S. A., España, 1992, p. 441.

inspiración, con la esperanza de obtener el mismo resultado. “—¿Te imaginas? Los árboles se empezarían a mover, despertarían los leones y las arañas —”¹³⁰.

A sabiendas de que los monstruos del relato no irán a cazar a sus padres, el mayor apuesta por una opción adecuada para él y su hermano. La segunda etapa consiste entonces en la fase de la planeación. La tienda de mascotas parece el lugar perfecto al cual acudir. Los niños ahí pueden adquirir animales e insectos sin limitaciones más allá de las monetarias, además muchos de ellos acuden esperando saciar su interés en aquello que resulta “asqueroso” o “extraño” y hacer lo que les plazca con ello. Del mismo modo como ocurre con los cuentos “Los piojos” y “El sapo”, en los cuales se destaca la presencia de animales e insectos al servicio de la curiosidad de “colegiales que solicitaban “mascotas”: culebras de colores, lagartijas, ciempiés para mutilarles las patas, alacranes para cortarles el aguijón y ver su reacción encolerizada, cuando ya no tienen defensa”¹³¹. Las pequeñas bestias del negocio son entregadas a otras pequeñas bestias, lo que suscita la incertidumbre; ¿de quién habría que cuidarse?

Los hermanos están al tanto del mundo de las transacciones, el primogénito anticipa el único obstáculo que conlleva regresar a casa con éxito, por ello, confía en sus ahorros para convencer al traficante. Si a eso se le adiciona el hecho de ir al bazar de animales sin ser descubiertos por sus padres y poder hacerlo las veces que les apetezca, como más adelante se menciona en el relato, fácilmente se deduce que están listos para pasar de la idea a la acción.

¹³⁰ G. Dueñas, *op. cit.*, p. 269.

¹³¹ *Ibid.*, p. 270.

En cuanto a la tercera y última fase, se contempla la ejecución de todo lo planeado. La adquisición de la tarántula venenosa es ansiada con vehemencia por la mente maestra, precipitándose al tratar con el dueño, que toma ventaja de la situación. En efecto, eso presenta un contratiempo, puesto que necesitará invertir incluso más de lo que sus ahorros suponen. Son días de espera paciente en los que el dueño de la tienda de mascotas sube el precio de su venganza y les advierte que deben conseguir más dinero. Y cuando finalmente, su afanosa transacción está completa, días más en los que no se notan avances. Sin embargo, los percances sólo son un recordatorio más de la completa convicción del mayor por acabar con sus padres: “—Voy a romper mi alcancía —dijo con decisión el mayor¹³²”.

En resumen, su anhelo de exterminarlos de sus vidas es una resolución tomada en el momento en que la sangre sale de la boca del mayor y la rabia lo consume ante la impotencia, pero para nada surge de pronto, sino que tiene su origen gracias a experiencias dolorosas acumuladas y para él no es un acto del que pueda arrepentirse pronto. Lo prepara bajo la comprensión de su realidad, de la forma en que entiende que hay algo en su lazo parental que lo perjudica a él y a su consanguíneo. Por lo tanto, “no debería sorprendernos demasiado el que las ‘crías humanas’ puedan ser indistintamente entendidas ora como amenaza (los niños que matan a sus progenitores remiten simbólicamente a esas pequeñas arañas que devoran nada más nacer a sus madres)”¹³³.

Aunque no se exprese explícitamente en el cuento, aquí es necesario resaltar la relación que tiene el vendedor con sus clientes; mayoritaria o absolutamente chiquillos. Ya se ha expuesto la dualidad de perspectivas de los familiares sobre los protagonistas, pero la

¹³² *Idem*.

¹³³ Fernando de Felipe, “El teorema de Swift: De niños terribles y demás monstruos fílmicos” en *Imágenes del mal. Ensayos de cine, filosofía y literatura sobre la maldad*, coord. Vicente Domínguez, Ediciones Valdemar, España, 2003, p. 4.

manera en que éste se dirige a ellos refleja su contemplación como un blanco fácil para aprovecharse. Su puerilidad les obstaculiza la detección de escenarios en los que sean agraviados por la arbitrariedad del hombre y su atracción por seres que les es fácil controlar los lleva a comprometerse para obtenerlos. Esos consumidores ayudan a mantener su negocio ilícito lejos del fracaso, porque son susceptibles de manipulación, y al igual que las alimañas que comercia, habitan en cualquier lugar, a donde va uno, los demás van a seguirlo y siempre habrá más niños que persuadir.

La elección del insecto está fundamentada en sus atributos corpóreos, que impactan a la vista y reafirman su peligrosidad. Es muy probable que su potencial haya sido relacionado con que la tarifa se elevaba cada vez que acudían a su encuentro. No es una simple mascota, es un ser violento, intimidante y hasta horroroso. Su cuerpo produce líquidos capaces de dañar a cualquiera. La imagen con que se percibe a la araña es de un ser que los vigila, que los observa¹³⁴. Ellos “contemplaron a sus anchas el reflejo siniestro de los ojos sin párpados”.¹³⁵

Según el *Diccionario de símbolos* de Juan Eduardo Cirlot, este arácnido tiene múltiples significados “que se superponen, confunden o disciernen según los casos, dominando uno de ellos. Son el de la capacidad creadora de la araña, al tejer su tela; el de la agresividad; y el de la propia tela, como red espiral dotada de un centro”¹³⁶. Sin embargo, hay dos que cobran especial sentido: la creatividad y la agresividad. La primera característica se relaciona con el acto de tejer su red y su habilidad para crear hermosas telarañas. La

¹³⁴ Esta característica, además de ser una constante en la construcción de los relatos de la autora, ha estado estrechamente ligada a la figura de la araña en los mismos. La narradora del cuento homónimo “La araña”, de su primer libro, refiere que su compañera de habitación avizora cada uno de sus movimientos, silenciosa, letal y burlesca.

¹³⁵ G. Dueñas, *op. cit.*, p. 270.

¹³⁶ J. E. Cirlot, *op. cit.*, p. 77.

imaginación de un niño es así, deslumbrante. Y eso tan veraz que, si una persona mayor tiene por intención acabar con una vida humana, sus opciones definitivamente no coincidirán con las de un infante; usar un arma blanca o de fuego, valerse de la fuerza física, hacerlo caer desde un sitio alto, asfixiarlo, son las primeras referencias. Sin embargo, esconder una araña entre las sábanas de la cama es producto de la mente infantil. De hecho, se destaca el ingenio por encima de su efectividad; el acierto de Dueñas es precisamente no relatar una venganza sanguinaria y en donde la violencia del asesinato quede al descubierto a través de la descripción minuciosa y éste es un recurso que prevalece en su obra narrativa.

La segunda cualidad es la agresividad, en cuanto sienten que algo perturba su entorno, se disponen a atacar: “El comerciante hizo hincapié sobre el peligro que corrían si la baba tocaba su piel o si eran escupidos por el monstruo, que manifestaba su ira de esa manera”¹³⁷. En ese sentido, el personaje principal se muestra como el verdugo de los padres, en tanto que los sentencia a pena de muerte, pero también es el predador que se oculta sigiloso y espera la oportunidad para abalanzarse sobre su presa. Porque en realidad, eso es lo que hace el chico, estar al acecho, así como el arácnido. “dicha víctima se encuentra en posición yacente sobre su lecho a merced de su perseguidor, lo cual acentúa su indefensión”¹³⁸

Es así como se da la impresión de que la rabia y los sentimientos del protagonista habrán de ser traspasados a la tarántula para que ella complete el trabajo. Los ojos del hermano mayor son asemejados con relámpagos en el instante que admira la superioridad de su adquisición, de tal manera que le aportan una peculiaridad interesante, como si ambos estuvieran en la misma sintonía. El menor imagina la escena en la que su hermano coloca la

¹³⁷ G. Dueñas, *op. cit.*, p. 270.

¹³⁸ Juan Ramón Vélez García, “En los vértices de sombra: la araña en dos cuentos mexicanos” en *Amaltea. revista de Mitocrítica*, 2, p. 145. En línea: <https://revistas.ucm.es/index.php/AMAL/article/download/AMAL1010110143A/20521>

trampa y la representación del monstruo evoca al momento en el que los chicos acaban de ser disciplinados por el padre (el primogénito hirviendo de furia y la sangre escurriendo de sus labios): “En la sombra creyó distinguir las pupilas de la alimaña y el hocico sanguinolento”¹³⁹. Incluso el sonido que emite puede ser confundido con el pjar de un polluelo, en analogía a la frágil, tonta o ingenua apariencia del niño.

Bachelard establece que la casa es el primer lugar donde surge la ensoñación, allí se hallan los “Centros de tedio, centros de soledad, centros de ensueño”¹⁴⁰. Ésta reúne todos los valores de cada rincón de ella para unificarlas en imágenes particulares que la representen y, de la misma manera, cada zona específica acoge un significado. En la casa abundan los rincones, en los cuales “se construye una cámara imaginaria alrededor de nuestro cuerpo que se cree bien oculto”¹⁴¹ al ocuparlos, son refugios. Estas guaridas pueden germinar en una esquina del dormitorio, cerca de la chimenea o en el patio. En ese sentido, el cuarto de baño es el espacio que han elegido para ensimismarse, y es allí en donde pueden ver cómo el plan del mayor está a punto de concretarse. Entonces, es un sitio en el cual experimentan su soledad con más libertad que en su propia habitación. La intrínseca privacidad del baño les otorga un espacio de seguridad completamente aislado de los adultos para examinar su compra como cualquier niño emocionado que necesita un momento a solas con su juguete nuevo.

Y así como la intimidad es importante para ellos, es también usada para atacar a sus padres. La habitación de los progenitores es el sitio protagónico de su matrimonio, es posible que no sea un lugar prohibido para los pequeños, pero todo lo que ocurre dentro le concierne

¹³⁹ G. Dueñas, *op. cit.*, p. 270.

¹⁴⁰ Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, trad. Ernestina de Champourcin, México, Fondo de Cultura Económica, 2010, p. 47.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 172.

a la pareja. El mayor oculta bajo las almohadas a la araña, de este modo ella es capaz de obrar mientras duermen: “vio cómo sacaba la tarántula lista para saltar sobre el cuello de su madre”¹⁴². La cama es el lecho conyugal, empero, es igualmente el lecho funerario¹⁴³; donde descansan los cuerpos antes de su muerte. Sin saberlo, la pareja ha de caer en esa telaraña creada por el primogénito estando en las circunstancias más vulnerables, es decir, en estado de reposo, en la oscuridad de la noche.

Sigmund Freud establece una dualidad de principios que acompañan al ser humano, se trata del principio del placer y del principio de realidad. En la vida anímica de las personas el predominio de uno y otro para diversas situaciones implica un equilibrio, ya que ambos son interdependientes. El principio del placer busca reducir o evitar el displacer mediante experiencias satisfactorias. El principio de la realidad es aquel “que sin resignar el propósito de una ganancia final de placer, exige y consigue posponer la satisfacción, renunciar a diversas posibilidades de lograrla y tolerar provisionalmente el displacer en el largo rodeo hacia el placer”¹⁴⁴. En los infantes es muy común que sobresalga el deseo de alejar el disgusto, y como se ve en el cuento, los padres son el origen de la represión del placer en los hermanos, causando el hartazgo del mayor.

En “Mas allá del placer” se agrupan las pulsiones que están vinculadas a las sensaciones de placer y displacer, y, por ende, a los principios previamente aludidos. Éstas se dividen en pulsiones de vida y pulsiones de muerte. Las primeras, representadas por el Eros, se inclinan por la conservación de la vida. Las segundas tienden a la destrucción o el Tánatos, ya sea hacia el interior (mediante la autodestrucción) o hacia el exterior

¹⁴² G. Dueñas, *op. cit.*, p. 270.

¹⁴³ J. Chevalier, *op. cit.*, p. 316.

¹⁴⁴ Sigmund Freud, *Obras completas*, tomo XVIII, Amorrortu Editores, Argentina, 1992, p. 10.

(dirigiéndose a otro). “El principio del placer parece estar directamente al servicio de las pulsiones de muerte”¹⁴⁵, puesto que la agresión hacia sí mismo o a un tercero produce satisfacción.

Evidentemente, el hijo mayor ha descubierto que los regaños y castigos de sus tutores son demasiado para el menor y para él. Cada vez que los reciben los invaden sensaciones negativas que los perturban y se quedan gravadas en sus memorias. Esos estímulos le suscitan al niño la necesidad de eludir cualquier situación parecida, la cual sabe que deberán enfrentar si siguen con sus padres o si otro adulto se encarga de su custodia. Es así como su inclinación al principio del placer y la pulsión de muerte lo conducen a querer aniquilar a sus parientes para acabar con el malestar ocasionado.

“Las pulsiones constituyen al ser humano, de modo que incluso las egoístas y crueles las encontraremos presentes, aún en los sujetos en los que parece no figurar la crueldad”¹⁴⁶. En “Los huérfanos” esta crueldad ejercida por el infante, si bien parece tener un trasfondo que la exima de ser del todo egoísta, resulta excesiva o extremista. Basta recordar la inquietud con la que el hermano menor reacciona cuando el otro hace explícita su ambición, dudando de si en verdad vale la pena olvidarse de los malos tratos a cambio de la pérdida de su madre y su padre. De cualquier modo, el mayor no piensa descansar hasta que paguen de alguna forma.

Al respecto, en *La genealogía de la moral* el filósofo Friedrich Nietzsche define en la crueldad una relación contractual entre un deudor y un acreedor. Cuando se origina algún daño hacia la otra persona, ésta puede indagar la manera de obtener una compensación por

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 61.

¹⁴⁶ Víctor Ignacio Coronel Piña, “¿Es la crueldad constitutiva del ser humano? Meditaciones a partir de Nietzsche y Freud” en *Mutatis Mutandis: Revista Internacional de Filosofía*, 5, p. 100.

ello. Los padres, señala, punen a sus hijos con la ira de la injuria que se ha sufrido, empero, ésta es contenida y transformada con base en que el agravio puede ser enmendado¹⁴⁷. Si bien en el texto de Dueñas el mayor es culpable del tobillo lastimado de su tía, no hay un esfuerzo por hacerle comprender lo insensato de la travesura. Sino que el padre juzga la acción con relación a las consecuencias visibles y reprime dejándose llevar por su furia y recalando la inferioridad de los chicos.

Sin embargo, no es el único que ha sido afectado y no es el único que precisa reparo. El niño también quiere ejercer su propia justicia, porque precisamente la fuente de su afeción es la violencia con la que es criado. Aunque,

¿en qué medida puede el sufrimiento ser una compensación de las «deudas»? En la medida en que hacer sufrir causa bienestar en máximo grado, en la medida en que el perjudicado recibe a cambio del perjuicio, y también del displacer que causa el perjuicio, un extraordinario goce contrario¹⁴⁸.

Acaso hay una mayor satisfacción al saber que ahora se cuenta con el poder para enfrentarse a la figura de autoridad, en razón de que “se aprecia tanto más cuanto más bajo y hundido se sitúa el acreedor en el orden social”¹⁴⁹.

La percepción de la magnitud del daño es lo suficientemente desagradable como para pensar en un equivalente que suscite un bienestar que asegure la íntegra culminación del mismo. De ahí que el resarcimiento lo encuentre sólo en la muerte. La ambición es tan grande que el deleite se despierta al observar a la araña y no en el momento de colocarla en la cama o al advertir el perecimiento de los progenitores. Incluso el más pequeño de los hermanos no puede escapar de la sensación, siendo bastante opuesta a sus verdaderos deseos, pero no por ello fácil de controlar: “Una emoción enloquecedora los transportaba a un goce infame, jamás

¹⁴⁷ Friedrich Nietzsche, *Genealogía de la moral*, ed. Diego Sánchez Meca, trad. José Luis López y López de Lizaga, Editorial Tecnos, España, 2003, p. 106.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 106.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 105.

sentido. El pequeño a duras penas contenía el llanto, el otro desviaba las gotas de sudor que hervían sobre su frente”¹⁵⁰.

Para George Bataille en la literatura novelesca es común ver que el niño “se revela contra el mundo del Bien, contra el mundo de los adultos y es arrastrado, por su revuelta sin reservas, al partido del Mal”¹⁵¹. El mal entendido como representación del goce de observar la destrucción del otro, independientemente de si ello conlleva un beneficio. En este caso, hay un interés de por medio, y los chiquillos dan por hecho que la picadura del arácnido será efectiva: “El brillo enceguedor del caparazón que guardaba tanta muerte y las patas acurrucadas por el momento hacían que la respiración de ambos fuera anhelante”¹⁵². Sin embargo, no es un método infalible, aunque ellos no lo sepan.

La ambigüedad se inserta dos semanas después de que la araña se apodera de las sábanas, cuando la tía Laura no puede contener el dolor de comunicarles a los chicos que ya son huérfanos. Ahora bien, ella no explica la causa, y aunque esto pueda deberse a la asociación de su puerilidad con una incapacidad para entender la situación (consecuencia de la idea que la mujer tiene acerca de sus sobrinos), es un elemento importante que pasa desapercibido por la impresión que causa el hecho de la muerte en sí: “El menor desfallecía, hilos de sudor lo congelaban. Tiritando se acercó a su hermano. —¿Y ahora qué hacemos?”¹⁵³

Es justo la omisión de ese detalle lo que abre una brecha de probabilidades para el hermano mayor (el menor es más bien un testigo), ya sea eximirlo o responsabilizarlo del incidente. Lo cual significa quitarle peso a sus acciones y reducirlas a un berrinche pasajero sin mayor relevancia que una gran imaginación, o en cambio, reconocer en él a un asesino, a

¹⁵⁰ G. Dueñas, *op. cit.* p. 270.

¹⁵¹ G. Bataille, *op. cit.*, pp. 34-35.

¹⁵² G. Dueñas, *op. cit.*, p. 270.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 271.

un generador y aficionado de la destrucción, “siendo la destrucción más amarga la muerte del ser humano”¹⁵⁴.

Aun así, la aceptación de la segunda interpretación del desenlace parece más verosímil, y al mismo tiempo es la opción más despiadada, porque “Cuando se presentan obras literarias de esta envergadura, donde la historia familiar se disloca, surge la interrogante acerca de qué tan verdadera puede ser la intención de los hijos por matar a sus padres, en qué rincón del hombre se alberga esta perversidad”¹⁵⁵. De suerte que es difícil admitir que ésta habita incluso en las infancias. La perversión, como lo indica Élisabeth Roudinesco, es una transgresión en la que se engloba a la crueldad el dominio, el deleite y la deshumanización, es vista como “un discurso nocturno donde se enunciaría siempre, en el odio a uno mismo y la fascinación por la muerte, la gran maldición del goce ilimitado”¹⁵⁶. La crueldad se halla en la incertidumbre, en la omisión de detalles, como señala José Ovejero en *La ética de la crueldad*, el silencio incita a prestar atención a lo que no se deja claro y ello pone en duda lo que creemos, a lo que nos aferramos. “El silencio literario es cruel porque no nos garantiza nada”¹⁵⁷.

Después de todo, sin importar que el primogénito pueda o no ser culpable de que “Papá y mamá han ido al cielo”¹⁵⁸, él ya lo ha determinado. Dado que se le otorga la libertad de definirse, prefiere adjudicarse el término *parricida*, para más tarde enfocarse en su próxima víctima. Los perversos, a fin de cuentas, “constituyen una parte de nosotros mismos, una parte de nuestra humanidad, pues exhiben lo que nosotros no dejamos de ocultar: nuestra

¹⁵⁴ G. Bataille, *op. cit.*, p. 30.

¹⁵⁵ A. Jeftanovic, *op. cit.*, p. 124.

¹⁵⁶ Élisabeth Roudinesco, *Nuestro lado oscuro. Una historia de los perversos*, trad. Rosa Alapont, Anagrama, España, 2009, p. 13.

¹⁵⁷ José Ovejero, *op. cit.*, p. 71.

¹⁵⁸ G. Dueñas, *op. cit.*, p. 271.

propia negatividad, nuestro lado oscuro”¹⁵⁹. Esta parte de nosotros hace posible que detrás de la lógica infantil se avizore un regocijo por la desgracia ajena, y que, en vez de reprimirlo, se incentive.

De ahí que éste cuento sea un ejemplo de cómo la visión de los niños frente a una situación construye interpretaciones singulares que en ocasiones transparentan una predisposición hacia lo destructivo. La creatividad con la que se planea el crimen del hijo no es más que el reflejo de una mente apenas a la expectativa del mundo en el que reside, y al fin y al cabo es una característica bastante admirada por los adultos. Lo anterior en función de que, si los pequeños tienen la habilidad de sorprender a los mayores en el día a día con su ingenio, la perversión en ellos se manifiesta con acciones impredecibles y por tanto de las que más se debe temer, mostrando así un aspecto de la humanidad que excede la concepción de lo irracional, la bestialidad o lo maligno.

¹⁵⁹ É. Roudinesco, *op. cit.*, p. 17.

CONCLUSIONES

Guadalupe Dueñas es una escritora que con su breve obra narrativa ha dejado un gran legado dentro de la literatura mexicana. En ésta siempre se encuentra una fascinación por los elementos oscuros: desde la tristeza, el inconformismo y el sentimiento de vacío en torno a la vida hasta la crueldad, la muerte y el crimen. *Tiene la noche un árbol* y *Antes del silencio*, primer y último libro respectivamente, perfilaron dos momentos determinantes en la carrera artística de la autora; su formidable reconocimiento en el gremio literario y el declive de su presencia en el mismo. Además, contienen los cuentos que encabezan esta investigación en la que se examina a los personajes centrales para reconocer cómo operan dentro del universo que ha creado.

Así, se encontró que los textos seleccionados no sólo comparten la propuesta de un protagonismo infantil que toma el control de las situaciones y deposita su crueldad en los demás personajes, sino que hay varios puntos en común que articulan el eje esencial del trabajo. El desvelamiento de lo extraño en lo ordinario, la implicación de los animales en el entorno de los niños, la muerte y el aislamiento se sitúan en ellos. Estos tres cuentos nos han entregado la oportunidad de desentrañar una de las vertientes más tenebrosas del mundo infantil.

Como en la mayoría de sus relatos, se parte de una situación aparentemente corriente para después ir insertando al lector en una cuestión peculiar. La crueldad que la autora desenvuelve en sus textos se equipara al tornasol, cada cual se define desde sus constituyentes; y mientras en el segundo capítulo es interpretada como lo siniestro, en el tercero tiene el nombre de perversión. Ambos términos enuncian el eje central de la

cuentística: lo insólito en lo cotidiano. En otras palabras, se toma un elemento común y se invierte, siendo la extrañeza la que rija las páginas. Anteriormente se revisó cómo el juego, actividad característica de la etapa pueril y mediante la cual se aprehende el mundo y a la vez se representa esa asimilación, puede dar un giro (porque se ha tornado siniestro) sin dejar de formar parte del ser del niño (porque sigue siendo una fuente de experiencias nuevas): la aflicción irrumpe en el campo junto a los restos del sapo e inaugura un sentimiento muy especial en los espectadores; los piojos ayudan a Camila a notar la fragilidad y la finitud de la vida de los insectos, especialmente el último rehén al vengar la muerte de sus compañeros.

Ahora, para un niño, la búsqueda del resarcimiento de los padres integra su proceso de aprendizaje, cuando se le establece alguna reprimenda o se desaprueba su actitud existe el estímulo de revelarse contra ellos. En ocasiones, el miedo o el respeto a los progenitores merma su deseo, otras veces se desquita sin medir sus consecuencias. En el huérfano mayor, del cuento “Los huérfanos”, el objetivo puede pasar de expresar su descontento a desprenderse de ambos, lo que deriva en un acto perverso articulado por la mente del pequeño. En resumidas cuentas, la crueldad se advierte tanto a partir de la relación de animales y niños como potenciada gracias a ella, ya que los primeros son sobre quienes recae o hacen de instrumento para ejercerla sobre otros.

Entonces, la crueldad se manifiesta en lo siniestro, que es tanto aquello que debe permanecer oculto como lo que ha perdido familiaridad y ahora es extraño. Mientras tanto, mediante la clasificación del perverso, se ha denominado a aquellos que manifiestan conductas no permitidas en la sociedad y muchas de éstas están impregnadas de crueldad. La muerte como objetivo marca el desenlace de los cuentos, siendo la última instancia de la crueldad la destrucción del otro, bien un animal u otro ser humano.

A la par, las relaciones entre unos y otros pueden ser verticales o de igualdad. “El sapo” y “Los piojos” ejemplifican las primeras, pues los chiquillos establecen una jerarquía en la que los animales son sometidos a su voluntad. Por el contrario, la segunda se hace presente en “Los huérfanos”, en el sentido en que la araña no es un ser al que los hermanos supongan inferior, más bien es para los dos un ser monstruoso que es tan peligroso que va a contrarrestar el poder que sus padres tienen sobre ellos.

Me llama la atención que es en estos relatos en los que los niños protagonistas creen merecer poder sobre los demás personajes, de una forma u otra lo adquieren y lo utilizan para perjudicarlos, ya que parecen tener una especie de derecho sobre el otro. En el segundo capítulo se examina que ese derecho proviene de la curiosidad que despierta el encuentro con las criaturas (ya que el desconocimiento del anfibio y los insectos hace que sus peculiaridades corporales se tornen más atractivas) y la imposibilidad de las mismas para defenderse, aunque también de la sensación de amenaza que causa el sapo. En cuanto al tercer capítulo, el hijo mayor plantea que la constante violencia de sus padres hacia él y su hermano es una invitación más que ostensible a ultimarlos.

En lo que respecta al adulto, este se muestra distante; es decir, no aparece, idealiza, rebaja o tiene poco o nulo interés por los niños. De cualquier forma, en su escasa aparición hace evidente su incompreensión por la esfera infantil. Un aspecto a destacar es que la soledad les permite encontrar espacios en los cuales su imaginación puede hallarse en libertad.

Además, la autora siempre apunta a la calificación de los infantes con características deshumanizadoras para referirse a sus actitudes. En “Los huérfanos” y “El sapo” se da una animalización en los protagonistas, ya sea que se les considere bestias y sus ojos los asemejen a los monstruosos de los arácnidos o que sean comparados con aves como los jilgueros para después convertirse en aves de rapiña. Ahora, en “Los piojos” se hace hincapié en la

malignidad diabólica de la pequeña. Al mismo tiempo que los infantes pasan por esta transición, los piojos y el sapo se van conformando con las descripciones humanizantes que el narrador les confiere, entonces sus muertes se vuelven más significativas, el lector logra empatizar con ellos gracias a la captura de sus sensaciones y emociones ante el peligro inminente.

Dicha veta extraña es apenas una de las varias a las que se les puede dar seguimiento, en otras palabras, los cuentos no se cierran a esta interpretación y es posible analizarlos desde otras perspectivas. Recordemos que la presencia de animales en la obra de Dueñas es uno de los intereses más comunes de la crítica, del cual se ha ahondado en artículos, trabajos de tesis, etcétera. Incluso se podrían rastrear similitudes o comparaciones con cuentos de otros autores que igualmente tratan estos temas, en concreto con aquellos que comparten un imaginario sombrío. Amparo Dávila, Francisco Tario, Silvina Ocampo o Juan José Arreola son algunos de los referentes más cercanos.

Mientras unos cuentos muestran el mero acto de la crueldad, es decir, la violencia ejercida por ninguna cosa más que placer y sin inmutarse en el acto, cuyo impacto parecería amortiguarse debido a que sus receptores pertenecen al mundo animal, el otro destaca por los extremos a los cuales se recurre contra la propia sangre, aunque pueda interpretarse como una forma de defensa o la respuesta hacia los agravios. Con todo, ninguno provoca la tranquilidad del lector tras averiguar el final de cada historia.

La escritora muestra todo lo indeseable del ser humano, dejando al descubierto lo que él mismo “excluye al definirse, ese otro conjunto de comportamientos impropios, anormales, execrables y aberrantes”¹⁶⁰. Después de todo este recorrido, no queda más que reafirmar la

¹⁶⁰Daniel Cuevas y Alejandro Granados, “La crueldad como fenómeno doblemente humano” en *Revista de Psicología GEPU*, 2, 1, p. 127.

complejidad del infante, que finalmente desemboca en la complejidad del ser humano, sobre todo en situaciones límite “la escritora propone que el mundo en el cual vivimos está tan lleno de crueldad e injusticia que el mal se enmascara en mil formas”¹⁶¹, porque, al fin y al cabo, no se puede concebir la crueldad sin la humanidad.

¹⁶¹ Marisol Luna Chávez y Víctor Díaz Arciniega, “Guadalupe Dueñas a contraluz de sus contemporáneas. Los temas de su narrativa” en *Crisol*, serie numérique-19, p. 4. En línea: <https://crisol.parisnante.fr/index.php/crisol/article/view/375/422>

Fuentes:

AGAMBEN, Giorgio, *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*, trad. Silvio Mattoni, Adriana Hidalgo editora, Argentina, 2007.

ARÈS, Phillipe, *El niño y la vida familiar en el antiguo régimen*, trad. de Naty García Guadilla, España, Taurus, 1987.

ARREOLA MEDINA, Angélica, “Guadalupe Dueñas: el horror y la fantasía, entre la ficción y la realidad” en *Senderos Filológicos*, 2, 2 (2020). En línea: <https://iifilologicas.unam.mx/senderosFilologicos/index.php/senderosPhilologicos/article/view/71>

BACHELARD, Gaston, *La poética de la ensoñación*, trad. de Ida Valle, Fondo de Cultura Económica, 2018.

BACHELARD, Gaston, *La poética del espacio*, trad. Ernestina de Champourcin, Fondo de Cultura Económica, México, 2010. En línea:

BATAILLE, Georges, *La literatura y el mal*, Ediciones elaleph, España, 2000.

BRADBURY, Ray, “La pradera” en *El hombre ilustrado*, Minotauro, España, 2003.

BRAVO, Paula Kitzia, “Amparo Dávila y las cuentistas del género fantástico en el Medio Siglo” en *Tema y variaciones de literatura*, 30 (2008), pp. 133-155. En línea: http://zaloamati.azc.uam.mx/bitstream/handle/11191/2696/Amparo_Davila_y_las_cuentistas.pdf

CABO ASEGUINOLAZA, Fernando, *Infancia y modernidad literaria*, Biblioteca Nueva, S. L., España, 2001.

- CARRASCO CONDE, Ana, “¿Cómo se puede explicar la crueldad?”, en *filosofía&co*, 2018. En línea:
<https://www.filco.es/como-explicar-la-crueldad/>
- CASTILLO, María Esther, “El sentimiento de la infancia en la ficción, una experiencia de vida y arte”
en *Revista Iberoamericana de las Ciencias Sociales y Humanísticas* 2, 3 (2013).
- CASTRO RICALDE, Maricruz. “Entre la elocuencia y el silencio” en *Guadalupe Dueñas. Después del silencio*, FONCA, ITESM, UAM-I, UIA, UAEM, UNAM, México, 2010.
- CASTRO RICALDE, Maricruz. “Yo soy el otro: Imaginaciones de Guadalupe Dueñas” en *Guadalupe Dueñas. Después del silencio*, FONCA, ITESM, UAM-I, UIA, UAEM, UNAM, México, 2010.
- CASTRO RICALDE, Maricruz, “Visos fantásticos en la narrativa de Guadalupe Dueñas”, en *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, 17, 50, Universidad de Texas at El Paso, Ed. Neón, p. VII-XIII (2011).
- CASTRO RICALDE, Maricruz, “*Antes del silencio* (1991): El catecismo personal de Guadalupe Dueñas” en *Narradoras mexicanas y argentinas siglos XX-XXI. Antología crítica* coords. Maricruz Castro y Marie-Agnès Palaisi-Rober, Éditions Mare et Martin, París, 2011
- CASTRO RICALDE, Maricruz, “Animalización de los sujetos y estructuras sociales en la narrativa de Guadalupe Dueñas” en. *Zoomex. Los animales en la literatura mexicana*, coords. Cecilia Eudave y Encarnación López Gonzálvez, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 2012.
- CERDÁN, Eduardo, “Guadalupe Dueñas, la hechicera siniestra a 15 años del silencio” en *Confabulario*, 2017. En línea en: <https://confabulario.eluniversal.com.mx/guadalupe-duenas-la-hechicera-siniestra-a-15-anos-del-silencio/>

- CHÁVEZ, Luna Marisol y Víctor Díaz Arciniega, “Guadalupe Dueñas a contraluz de sus contemporáneas. Los temas de su narrativa” en *Crisol, serie numérique-19*. En línea: <https://crisol.parisnanterre.fr/index.php/crisol/article/view/375/422>
- CHEVALIER, Jean, *Diccionario de los símbolos*, Editorial Herder, España, 1986.
- CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Editorial Labor, S. A., España, 1992.
- CORONEL PIÑA, Víctor Ignacio, “¿Es la crueldad constitutiva del ser humano? Meditaciones a partir de Nietzsche y Freud” en *Mutatis Mutandis: Revista Internacional de Filosofía*, 5 (2015), pp. 87-98.
- CUEVAS, Daniel y Alejandro Granados, “La crueldad como fenómeno doblemente humano” en *Revista de Psicología GEPU*, 2, 1 (2011), p. 117-129.
- DE FELIPE, Fernando, “El teorema de Swift: De niños terribles y demás monstruos fílmicos” en *Imágenes del mal. Ensayos de cine, filosofía y literatura sobre la maldad*, coord. Vicente Domínguez, Ediciones Valdemar, España, 2003.
- DUEÑAS, Guadalupe, *Obras completas*, selección y prólogo Patricia Rosas Lopatégui, introd. Beatriz Espejo, FCE, México, 2017.
- FOUCAULT, Michel, *El cuerpo utópico. Las heterotopías*, trad. Víctor Goldstein, Ediciones Nueva Visión, Argentina, 2009.
- FREUD, Sigmund, “Lo siniestro” en *Librodot*, 1919. En línea: <https://www.ucm.es/data/cont/docs/119-2014-02-23-Freud.LoSiniestro.pdf>
- FREUD, Sigmund, *Obras completas*, tomo XVIII, Amorrortu Editores, Argentina, 1992.
- GADAMER, Hans-Georg, *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*, trad. Antonio Gómez Ramos, introd. Rafael Argullol, Ediciones Paidós, España, Argentina, México, 1977.

LIBERTAD SUÁREZ, Mariana, “Piojos sin patria: la identidad zoológica en la escritura de Guadalupe Dueñas” en *Revista Exégesis* 72 (2012), pp. 55-69.

MEJÍA RODRÍGUEZ, Concepción, *La muerte: ¿destino o elección? Un acercamiento al tema de la muerte en los cuentos de Guadalupe Dueñas*, Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, 2012. En línea: [https://repositorio.unam.mx/contenidos/la-muerte-destino-o-eleccion-destino-o-eleccion-un-acercamiento-al-tema-de-la-muerte-en-los-cuentos-de-guadalupe-duenas-265130?c=4M8g75&d=false&q=*.*\)&i=1&v=1&t=search_0&as=0](https://repositorio.unam.mx/contenidos/la-muerte-destino-o-eleccion-destino-o-eleccion-un-acercamiento-al-tema-de-la-muerte-en-los-cuentos-de-guadalupe-duenas-265130?c=4M8g75&d=false&q=*.*)&i=1&v=1&t=search_0&as=0)

MONGES, Graciela, “El desamparo y la orfandad en *Tiene la noche un árbol* de Guadalupe Dueñas” en Nora Pasternac *et al* (coord.), *Escribir la infancia. Narradoras mexicanas contemporáneas*, El Colegio de México, Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer, México, 1996.

MONSIVÁIS, Carlos “Lo entretenido y lo aburrido. La televisión y las tablas de la ley” en *Guaragua: revista de cultura latinoamericana*, 10, 2000. En línea: <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/90cb46c8-8f7f-4618-83ed-41d7fee524a8/lo-entretenido-y-lo-aburrido-la-television-y-las-tablas-de-la-ley>

MUÑOZ FIGUEROA, Jorge Antonio, “Los narradores de los cincuenta en busca de su tiempo perdido”, en *Revista Decires*, UNAM, México. En línea: <http://www.revistadecires.cepe.unam.mx/articulos/art12-8.pdf>

MUÑOZ, Mario, *et. al.*, *Cuento muerto no anda. La ficción en México*, UAT, INBA, ITC, México, 2004.

NIETZSCHE, Friedrich, *Genealogía de la moral*, ed. Diego Sánchez Meca, trad. José Luis López y López de Lizaga, Editorial Tecnos, España, 2003.

NOVERO, Colomba, “La maduración cerebral en el niño. El caso de la adquisición del concepto de muerte y su evolución” en *Revista chilena de pediatría*, 89, 1 (2018), pp. 137-142.

OVEJERO, José, *La ética de la crueldad*, Editorial Anagrama, España, 2012.

PEDROSA, Liliana, *Historia secreta del cuento mexicano 1910-2017*, Universidad Autónoma de Nuevo León, México, 2018.

PEREIRA, Armando, “La generación del medio siglo: un momento de transición de la cultura mexicana” en *Literatura Mexicana*, 6, 1, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, México (1995), pp. 187-212.

PÉREZ, María Belén “Los crímenes de la infancia en *La noche de los asesinos* de José Triana y en *La escalera* de Andrea Moro” en *Hablan los hijos. Discursos y estéticas de la perspectiva infantil en la literatura contemporánea*, coords. Andrea Jeftanovic, María José Navia, María Belén Pérez y Lucía Sayagués, Editorial Cuarto Propio, Chile, 2011.

PÉREZ, Rioja, “El impresionismo en la literatura” en *Purocuento*, 2009. En línea: <https://teecuento.wordpress.com/el-impresionismo-en-literatura/>

PIMENTEL, Aurora, “El espacio en el discurso narrativo” en *El relato en perspectiva. Estudio de la teoría narrativa*, Editorial Siglo veintiuno, México, 1998.

QUEROL VIÑAS, Nuria, “Violencia hacia animales por menores... ¿cosas de niños?” en *Revista de Bioética y Derecho*, 13 (2008), pp. 12-26.

RAMÍREZ CETIS, Uriel, “Subsistemas dentro de la familia” en *La familia*, 2018. En línea: <https://lafamiliacommx.wordpress.com/2018/11/24/subsistemas-dentro-de-la-familia/>

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, “Adulto”. En línea: <https://dle.rae.es/adulto?m=form>

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, “Huérfano”. En línea: <https://dle.rae.es/hu%C3%A9rfano>

- RÍOS, Félix J, “Niveles y modalidades de focalización. una propuesta narratológica” en *Semiótica y modernidad. Investigaciones Semióticas V*, 1994.
- ROSSET, Clement, *Principio de la crueldad*, trad. Rafael del Hierro Oliva, Pre-textos, Valencia, 2008.
- ROUDINESCO, Élisabeth, *Nuestro lado oscuro. Una historia de los perversos*, trad. Rosa Alapont, Anagrama, España, 2009.
- SÁNCHEZ AMBRIZ, Ana María, “La muerte en los cuentos de Guadalupe Dueñas” en *Revista Argos*, 6, 18 (2019), pp. 78-87. En línea: http://argos.cucsh.udg.mx/pdf/n18_2019b/78_87_2019b.pdf
- TREJO VALENCIA, Gabriela, *Dueñas*, Universidad de Guanajuato, México, 2019.
- TRÍAS, Eugenio, *Lo bello y lo siniestro*, Random House Mondadori S. A., España, 2011.
- VALLES CALATRAVA, José R. y Francisco Álcamo, *Diccionario de la teoría narrativa*, Editorial Alhulia, S. L., España, 2002.
- VÉLEZ GARCÍA, Juan Ramón, “En los vértices de sombra: la araña en dos cuentos mexicanos” en *AMALTEA. REVISTA DE MITOCRÍTICA*, 2 (2010), pp. 143-155. En línea: <https://revistas.ucm.es/index.php/AMAL/article/download/AMAL1010110143A/20521>
- YELIN, Julieta Rebeca, “Nuevos imaginarios, nuevas representaciones. Algunas claves de lectura para los bestiarios latinoamericanos contemporáneos – LL Journal” en *Cuny.edu*, 2021. En línea: <https://lljournal.commons.gc.cuny.edu/2008-1-yelin-texto/>