

2



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA
DE MEXICO

ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS PROFESIONALES
"ACATLAN"

EL FANTASMA NARRATIVO DE GUADALUPE
DUEÑAS EN EL CUENTO "HISTORIA DE
MARIQUITA"

1383



SEMINARIO - TALLER
EXTRACURRICULAR
QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:
LICENCIADA EN LENGUA Y
LITERATURA HISPANICAS
P R E S E N T A :
GLORIA CASTELLANOS HERNANDEZ

ASESOR: LIC. MIGUEL ANGEL DE LA CALLEJA LOPEZ



SANTA CRUZ ACATLAN, EDO. DE MEXICO.

FEBRERO 2001



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mis padres, a mis hermanas.

A Hugo, Gabriela y Anahí.

Por su paciente espera.

INDICE

INTRODUCCIÓN	2
CAPÍTULO I HACIA LO FANTÁSTICO	11
1.1 Perspectivas teóricas de lo fantástico ...	13
1.2 Condiciones de lo fantástico	21
CAPÍTULO II LA ESTRUCTURA DEL CUENTO	29
2.1 Historia	32
2.1.1 Funciones distributivas e integrativas ..	32
2.1.2 Eje Actancial	41
2.2 Discurso	48
2.2.1 La perspectiva del narrador	48
2.2.2 Temporalidad	51
2.2.3 Espacialidad	56
CAPÍTULO III LÍNEAS ISOTÓPICAS Y RECURSOS RETÓRICOS	60
CONCLUSIONES	70
BIBLIOGRAFÍA	76
HEMEROGRAFÍA	80

INTRODUCCIÓN

El cuento es un relato que comunica una emoción, una experiencia o una situación muy concentrados o intensamente proyectados. Guadalupe Dueñas ha elegido el camino de la fantasía para interpretar el universo de los sueños y las experiencias, y darle un orden. En esta recreación pretende descubrir bajo la realidad evidente, la realidad esencial.

En la evolución de la narrativa de Guadalupe Dueñas su prosa sobresale por su aguda visión, por su amor a las cosas mínimas y por su originalidad al construir el andamiaje de sus narraciones fantásticas, las cuales obligan al lector a descifrar un mundo cuya coherencia deriva de leyes propias.

En este trabajo se ha seleccionado el cuento "Historia de Mariquita", el cual forma parte de una colección de veinticinco relatos del libro *Tiene la noche un árbol* (1958), obra ganadora del premio "José María Vigil" en 1959. El propósito de la elección de este relato se centra en pretender analizar las recurrencias discursivas que utiliza Guadalupe Dueñas para establecer la transformación de lo real a lo fantástico. Los temas: falta de comunicación, soledad y la sensación de presencias invisibles, constantes en la obra de Dueñas, se definen con mayor trascendencia en este relato, donde la construcción de lo fantástico se torna en el eje de la historia.

Con el fin de obtener un análisis del cuento se procurará revisar las estrategias que emplea la autora en la configuración de lo real y lo fantástico a partir del plano de la historia y del discurso. La metodología para lograr este propósito se sustenta en el método estructural, para el cual se toma como referencia primordial las síntesis que han realizado Helena Beristáin en su libro *Análisis estructural del relato literario* y Luz Aurora Pimentel con su *Relato en perspectiva*. Asimismo por el carácter fantástico del texto

se han retomado algunos conceptos del libro *Introducción a la literatura fantástica* de Tzvetan Todorov con la intención de fundamentar este aspecto en el cuento.

Con relación a los alcances que se propone este trabajo es importante señalar las siguientes hipótesis que lo guiarán:

1. La paradoja es la recurrencia discursiva que le permite a Guadalupe Dueñas transformar la esfera de la realidad para incursionar en el plano de lo fantástico.
2. La irrupción de lo fantástico se centra en la incertidumbre entre lo humano y lo no humano que se presenta en la historia.

El contenido de la investigación está organizado de la siguiente manera: el primer capítulo propone el aspecto teórico de lo fantástico; en el segundo se revisa la construcción de la diégesis en cuanto a sus nudos, catálisis, indicios e informaciones, su eje actancial, la perspectiva del narrador, la temporalidad y la espacialidad. Finalmente en el tercer capítulo se presentan las líneas isotópicas y se hace una valoración de los recursos retóricos.

Cabe señalar que el análisis realizado a diversos aspectos estructurales del cuento no pretende agotar su riqueza y siempre el texto requerirá de nuevos acercamientos que permitan al lector descifrar la incertidumbre que irrumpe en lo fantástico.

El rompimiento de lo real y la irrupción en lo sobrenatural a lo largo de relatos como "Girándula", "Historia de Mariquita" y "Tiene la noche un árbol" han destacado la personalidad de Guadalupe Dueñas como una de las mejores escritoras mexicanas de la Generación de Medio Siglo.

Guadalupe Dueñas (1920) nació en Guadalajara, Jalisco; hizo sus primeros estudios en el Colegio Teresiano de Morelia, posteriormente se traslada a la Ciudad de México para concluirlos. Estudió literatura en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Colaboradora de revistas, suplementos literarios y autora de guiones para la televisión desde hace años Guadalupe Dueñas ha dedicado su esfuerzo al ejercicio sistemático de la literatura dentro de un grupo de escritores especialmente dotados para el quehacer literario. Condiscípula de Amparo Dávila, Rosario

Castellanos, Elena Poniatowska, Inés Arredondo, Sergio Galindo, Ricardo Garibay, Segio Pitol y Carlos Fuentes, pertenecen a la generación de Medio Siglo. Generación que Wigberto Jiménez Moreno bautizó con el nombre de generación del Medio Siglo. "Medio Siglo fue una generación llena de búsquedas y vacilaciones; fue una generación que dio al cuento o relato corto un lugar especial en su producción literaria, donde existe una libertad técnica, una insaciable curiosidad experimental y una gran fascinación por lo insólito, los personajes misteriosos y las situaciones límite, son algunos de los elementos que compartieron de manera más visible".¹

Considerando las apreciaciones de Enrique Krauze y Luis González y González sobre esta generación del Medio Siglo, cabe señalar que es una generación que exhibe una crítica a la corrupción, a la enajenación, a la mentira y al desarrollismo sin justicia social. A ella se debe una inmensa obra cultural, sin precedentes en la historia contemporánea. "Su apertura de nuevos

¹ Cadena Agustín. "La generación del Medio Siglo" en *Casa del Tiempo*, Universidad Autónoma Metropolitana, Vol. XIV, México, septiembre 1998, pp. 33.

ámbitos se sustentaron en nuevos y viejos temas del destino individual: la condición femenina, la muerte, la soledad, el amor, la fé, tratados por conciencias acaso más desoladas que la de los Contemporáneos".² La figura de Guadalupe Dueñas ha sido excluida por parte de estos teóricos que han limitado el concepto del Medio Siglo a un pequeño grupo de narradores, amigos entre sí, que además de sus coincidencias sociales compartieron una actitud ante el quehacer literario. Sin embargo, Agustín Cadena señala que "en términos estrictos, la generación debería incluir también a los escritores nacidos en el periodo de los 15 años orteguanos. Así las presencias de autores como Guadalupe Dueñas (1920), Ricardo Garibay (1923), Sergio Galindo (1927), no se apartarían de la ruta de lecturas críticas".³

La incorporación de Guadalupe Dueñas como elemento de la generación del Medio Siglo se confirma al participar en distintas instituciones culturales como el Centro Mexicano de Escritores del cual fue becaria durante el periodo de 1959-62.

² Krauze, Enrique. *Caras de la historia*. México, Joaquín Mortiz, 1983. Pág. 153.

³ Cadena, Agustín. op. cit. pág. 31.

Este centro es una institución muy importante para los miembros de esta generación, fundado por Margaret Shedd en 1951 y auspiciada por la Fundación Rockefeller con la idea de estimular mediante becas la creación literaria de escritores jóvenes.

La amistosa participación y estímulo de escritores como Yáñez, Revueltas, Arreola, Rulfo, Fuentes y otros, determinaron su incursión en el ámbito de la narrativa mexicana actual.

Con el apoyo de Emma Godoy publica sus primeros relatos con el título *Las ratas y otros cuentos* en la revista *Ábside* durante 1954. El Fondo de Cultura Económica edita en 1958 *Tiene la noche un árbol*, colección de veinticinco relatos que confirmaron su sitio como cuentista y su incursión en los planos de lo fantástico y lo terrible. *No moriré del todo* (1976) reúne veinticuatro cuentos en los cuales la imaginación y la libertad le ofrecen ancho campo para manejar situaciones insólitas, misteriosas; presencias y desilusiones imposibles. *Imaginaciones* (1977) es una semblanza de los principales escritores contemporáneos. *Antes del silencio* (1980) reúne veinte relatos que consolidan una prosa segura y

maestra en torno a la melancolía y el miedo frente a un mundo que se derrumba.

Fue becaria del Centro Mexicano de Escritores durante el periodo 1959-62. En 1959 por su obra *Tiene la noche un árbol* recibió el premio "José María Vigil" que otorgaba el Gobierno de Jalisco, siendo gobernador de este Estado Agustín Yáñez. Editorial Jus tiene en imprenta su novela *Máscara para un ídolo* que escribió durante 1958-59 como becaria del Centro Mexicano de Escritores. Actualmente reside en la Ciudad de México.

Si su obra creativa es importante, su labor como impulsora de la literatura se consolidó en la Fundación del "Taller Literario" en 1958 el cual reunió a las lectoras más asiduas de su época.

La narrativa de Guadalupe Dueñas se caracteriza por la fascinación por lo insólito. Lo fantástico lo convierte en elemento estético cuyo objetivo es el de poner en duda la realidad.

Sería interesante señalar que la veta de lo fantástico es un tema inagotable y requiere de nuevos acercamientos que permitan al lector descifrar la incertidumbre de una literatura que juega con la realidad.

I

HACIA LO FANTÁSTICO

PERSPECTIVAS Y CONDICIONES DE LO FANTÁSTICO

Decir que las últimas décadas han producido una superabundancia de cuentos en los que predomina el elemento fantástico, no es más que afirmar algo obvio. Admitir, con Bioy Casares, que las "ficciones fantásticas son anteriores a las letras",⁴ significa remontarnos a una época mucho antes de la palabra escrita. Alrededor de la hoguera el patriarca de la tribu imaginativamente adorna eventos cotidianos o recuenta el legado de otros narradores, continuando el ciclo cultural y ritual. Ninguna corriente literaria a lo largo de la historia ha podido explicar el

⁴ Borges, Bioy Casares. *Antología de la literatura fantástica*. México; Hermes, p. 11.

constantemente "renacimiento" de lo fantástico. Cabe entonces preguntar ¿a qué obedece este fenómeno?, ¿Es algo puramente accidental? ¿O es tal vez una de las formas que el artista responde al mundo en que vivimos?

Considerar estas preguntas implica empezar por lo más básico: la definición de términos: ¿Qué se entiende por "lo fantástico"?

1.1 PERSPECTIVAS TEÓRICAS DE LO FANTÁSTICO

Una aproximación al elemento fantástico en la narrativa presupone una teoría o modelo de trabajo. Desde H. Mathey, Pierre Castex, Roger Caillois, Louis Vax hasta llegar a Tzvetan Todorov lo fantástico ha sido definido como una inmersión de lo inadmisible en el mundo de eventos cotidianos conocidos. De tal modo Louis Vax señala que la narrativa fantástica:

...debe introducir terrores imaginarios en el seno del mundo real... lo fantástico en sentido estricto exige la irrupción de un elemento sobrenatural en un universo dominado por la razón... no es otro universo que se levanta frente al nuestro; es el nuestro que,

paradójicamente, se metamorfosea, se descompone y se vuelve otro...⁵

Aunque la definición no deja de ser atractiva resulta ser demasiado general para delimitar el campo de estudio. La irrupción de lo insólito o de lo extraordinario, o incluso de lo sobrenatural, en la vida cotidiana puede tener efectos muy diferentes: lo inesperado, puede provocar la simple sorpresa o llevar al miedo y al terror el sentimiento de lo fantástico no es más que una de las sensaciones que pueden ser provocadas por lo inesperado.

Para Pierre Georges Castex lo fantástico es un producto o categoría mental de ciertos estados de ánimo: es lo original que adopta lo maravilloso cuando la imaginación, en vez de transmutar en mitos un pensamiento lógico evoca fantasmas.

Esta concepción de Castex es el resultado de lo irracional, de actitudes y sentimientos que escapan al control directo de la conciencia y es hijo de los sueños, de las supersticiones, del miedo, del remordimiento y se nutre de ilusiones, terrores y delirios.

⁵ Vax, Louis, *Arte y Literatura Fantástica*, Buenos Aires, Eudeba, 1973, pp. 6-17.

Roger Caillois, en cambio, sostiene que lo fantástico manifiesta un escándalo, una laceración, una irrupción insólita, casi imposible en el mundo real; lo fantástico según este autor "presupone la solidez de un mundo real, pero para destrozarlo mejor. En efecto la irrupción de lo insólito o de lo extraordinario en la vida cotidiana puede tener efectos muy diferentes: lo inesperado puede mover la risa, la extrañeza o la simple sorpresa que lleva al miedo y al terror."⁶

Tzvetan Todorov, en su libro *Introducción a la literatura fantástica*, propone una definición más teórica que histórica del género. Para él "lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales frente a un acontecimiento natural."⁷ Así, lo extraño puede ser explicado de dos maneras, por tipos de causas naturales o sobrenaturales: "la posibilidad de dudar entre ambas crea lo fantástico."⁸

⁶ Caillois, Roger. "En busca de lo fantástico en el arte", en *Diálogos*, Vol. I, noviembre-diciembre, 1991, p. 1.

⁷ Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972, p. 24.

⁸ *Ibid.*, p. 25.

Para Todorov lo fantástico emana del texto mismo, de la ambigüedad que se crea para provocar la excitación en el lector y obligarlo a tomar una actitud frente al mundo de los personajes y considerarlos como parte de sus vivencias.

Irene Bessiere no cree que lo fantástico sea categoría o género literario, pero sí "una lógica narrativa a la vez formal y temática que, sorprendente o arbitraria para el lector, refleja, bajo el juego aparente de la invención pura, las metamorfosis culturales de la razón y de lo imaginario comunitario".⁹

Es decir, el discurso fantástico es la formulación de una estética particular que se amolda a la problemática intelectual de lo natural y lo sobrenatural en un momento histórico. Lo fantástico se sirve de las normas socio-culturales para organizar la confrontación de los elementos de una civilización, relativos a los fenómenos que escapan a la estructura de lo real e irreal, cuya concepción varía según la época.

⁹ Hahn, Oscar. *El cuento fantástico hispanoamericano en el s. XIX*. México, Diálogo, 1997, p. 18

El discurso fantástico se construye en lo real y en lo irreal. Bessiere explica que se trata de las diferencias entre el relato "tético" y el "no-tético". La narración tética admite la realidad que representa. A esta primera categoría pertenecen las novelas y relatos realistas. La narración no-tética implica lo opuesto. El "érase una vez" nos priva de toda actualidad y nos introduce en un universo autónomo e irreal. No se recurre a ninguna explicación sobre los acontecimientos insólitos, y se entabla una complicidad entre el narrador y el lector donde éste acepta todo fenómeno como hecho irreversible, sin ninguna posibilidad de cuestionamiento.

El relato fantástico admite la realidad representada, a la vez que se nutre de ella. Pero como la realidad es una hipótesis falsa, solamente puede tener existencia aparente a través de la afirmación de un testigo que declare haber visto los sucesos extraños. Sin embargo, este testigo, al querer confirmar la vivacidad del espectáculo, cae en la incertidumbre pues no encuentra una causalidad satisfactoria. De hecho, existe en el discurso fantástico un carácter antinómico: su construcción se

deriva de un doble juego artificial literario. De un lado se da la inverosimilitud y del otro la realidad. Lo fantástico comprende la ruptura tanto de lo cotidiano como de lo sobrenatural imponiéndose una asimilación binaria de razón/sin razón, credulidad/incredulidad, índices de una normalidad contaminada de irrealidad.

Jacques Finné, cuya teoría sobre lo fantástico es de gran relevancia para este estudio, no acepta la vacilación que menciona Todorov como el único elemento determinante de lo fantástico. Considerarlo de este modo es cuestión de temática, lo que no es suficiente, pues "un discurso fantástico presenta igualmente una organización particular que es necesario desmontar".¹⁰

Concuerda Finné con Bessiere, para quien las pautas de lo insólito se hallan en el armar y desarmar del discurso mismo.

Debe subrayarse que el modelo de trabajo de Finné funciona a base de la vacilación que experimenta el lector frente a los

¹⁰ Meléndez, Pedro. *Lo fantástico y la narrativa de José Donoso*. Denver, University of Colorado, at Boulder 1989, p. 36.

sucesos del misterio, que se han definido como lo insólito. Se entabla en el lector una lucha entre la tentación que ofrece lo sobrenatural y el deseo de voluntad de seguir lo que dictan las normas cotidianas.

La clave de lo fantástico, señala Finné, se encuentra en la explicación de lo insólito y divide el discurso fantástico en dos vectores: de tensión y relajamiento, y la articulación entre ellos está dada por la explicación.

Una explicación racional puede conducir al discurso policial, o al de lo extraño, o simplemente a una narrativa con elementos raros que sirven para despistar al lector y complicar la intriga. La explicación sobrenatural resulta de la acumulación de datos y referencias insólitas en un discurso que contradice las normas del conocimiento del lector.

En el discurso fantástico el autor manipula la verosimilitud para hacer de la lectura una subversión de las leyes naturales y se determina por la ideología de un momento histórico dado, y aún, un espacio geográfico definido. Asimismo, entran a formar parte

de ella las normas de conducta individual y colectiva y el grado de intelectualidad del lector.

Los signos plantados a lo largo del texto apuntan a un mundo falsamente normal, que se presta a la formación de una objetividad parcial por parte del lector. De hecho, cuando se enfrenta a lo insólito, condicionado a aceptar una cotidianidad semejante a la que conduce en el mundo físico natural, el lector se identifica con la subjetividad del narrador; acepta de momento el suceso sobrenatural para luego reaccionar ambiguamente. Como señala Barthes, "el texto predispone la actitud del lector por medio de redes invisibles de subterfugios y engaños cuidadosamente seleccionados en el uso del vocabulario y los referentes del discurso".¹¹

Este trabajo propone que el elemento fantástico se desplaza en una narrativa que presenta una situación ambigua, en un discurso en el que se evidencia la simultaneidad de dos elementos pilares, pero complementarios: lo natural y lo sobrenatural. Lo fantástico es la reacción de incertidumbre y extrañeza que el

¹¹ Todorov, Tzvetan, *Op. cit.*, p. 14.

narrador logra imponer en el discurso mediante una hábil selección de signos contradictorios. La condición de extrañeza nace del ordenamiento interno de las varias funciones narrativas que, pretendiendo presentar un mundo físico, conocido paulatinamente o de repente, confronta al lector con una "otra" realidad.

1.2 CONDICIONES DE LO FANTÁSTICO

El arte fantástico parte de la elaboración de un universo, a primera vista amoldado en las leyes naturales y funciona como un sistema; ello quiere decir que existen relaciones necesarias y no arbitrarias entre las partes constitutivas de los textos literarios.

La primera condición que se establece en el discurso del texto fantástico es un determinado empleo del discurso figurado. Lo sobrenatural según Todorov se construye a partir de las exageraciones que evocan las imágenes creadas en la historia.

Las figuras retóricas como la hipérbole, la paradoja y la ironía son utilizadas como fuente simbólica del sentido figurado literalmente.

La segunda condición de lo fantástico se configura a partir del problema del narrador, que se vuelve complejo en el caso de un "narrador personaje, de un narrador que dice "yo". En tanto narrador su discurso no debe ser sometido a la prueba de verdad pero en tanto personaje puede mentir".¹²

La confianza que el lector demuestre ante el montaje narrativo depende en gran manera de su identificación con el mundo narrado, que se obtiene mediante las referencias textuales al mundo conocido, y el grado de integración intelectual que comparten narrador y lector. En el primer caso el resultado es el enfrentamiento de percepciones diferentes, lo cual genera un nuevo modo de "ver". Ambos, narrador y lector, modulan la transmisión, pues si aquél codifica y ordena un modo posible de lectura –en el caso mínimo sería la disposición numérica de las páginas–, el lector, por su parte, impone su propio código sobre el texto. Pero de todas formas, en el texto fantástico tiene que existir

¹² *Ibid.*, p. 101.

un proceso fundamental de identificación entre narrador y lector, para que éste pueda seguir "paso a paso el proceso", y ésta señala Todorov, es la "primera condición del género."¹³

Lo insólito es a la vez chispa de la percepción de la lectura y foco central de su movimiento. Su arbitrariedad y fragilidad se validan en relación con el mundo exterior y con el grado de verosimilitud en que se desarrolla el discurso de lo imposible.

Un factor principal en el proceso de verificación es la eficiencia del narrador. En función de la narrativa fantástica un narrador homodiegético es el más efectivo.

Como narrador representado, su campo perceptivo es mucho más amplio que el de un narrador heterodiegético y le atañe comprobar la validez de ciertos hechos, es decir: "en el verdadero fantástico... todos los detalles particulares deben tener un carácter cotidiano; pero, considerado en conjunto, deben indicar otra realidad".¹⁴

¹³ *Ibid.*, p. 35.

¹⁴ *Idem.*

El resultado de este tipo de construcción es un discurso ambiguo, ambivalente, contradictorio, que señala su condición paradójica: la alianza entre la razón y lo "otro". Cada uno de estos estadios es único y es también reflexión de otros, pues si el universo de lo real se mide en la proyección de una lógica precisa cognoscitiva, el del insólito propone el reverso de esta medida: "El movimiento de la razón gobierna lo fantástico". La prueba del reverso elucidada en el desarmar de la lógica "común" y en el desarrollo interno de otras leyes apunta a un orden último de realidad-extraordinaria. La convergencia de estos dos discursos establece la ambigüedad.

Esta convergencia es el índice de la integración al nivel de la percepción de la lectura entre narrador y lector. Dos de los procedimientos que ayudan a la identificación son la modalización y el tiempo verbal imperfecto. Todorov señala que la primera consiste en:

La utilización de ciertas locuciones introductorias que sin cambiar el sentido de la frase, modifican la relación entre el sujeto de la enunciación y el enunciado. Por ejemplo las dos frases: "Afuera llueve" y "Tal vez llueve afuera". Se refieren al mismo hecho, pero la

segunda indica, además, la incertidumbre en que se encuentra el hablante en lo relativo a la verdad de la frase enunciada".¹⁵

Este tiempo imperfecto es el vehículo por excelencia de la escritura como espectáculo —una historia recontada—, y aunque conlleva sentido temporal, indica también un sentido espacial. El lector presencia los acontecimientos, pero a distancia; el imperfecto retiene el presente de los hechos, los acerca al "presente" de la lectura, cargándolo de intemporalidad.

De ahí proviene la paradoja de que se nutre la narración ulterior —usamos la terminología de Genette—, específicamente aquella que se da en primera persona, o en personaje principal que narra: "posee a la vez una situación temporal por su relación a la historia pasada y una esencia intemporal, pues no tiene duración propia".¹⁶

La modalidad intemporal del imperfecto sostiene la ambivalencia en el diálogo entre el narrador y narratario o destinatario, que no debe confundirse con el lector en tanto que corresponde a ser partícipe de la situación narrativa.

¹⁵ *Ibid.*, p. 50.

¹⁶ Pimentel, Rosaura. *El relato en perspectiva*, México, S. XXI, 1998, p. 98.

Este diálogo cumple una función básica: refleja la lectura incierta del discurso. Una segunda función es la de transmitir al receptor real del enunciado su incertidumbre ante lo irreal del conocimiento meta-empírico.

Otro respaldo a la supuesta verosimilitud narrativa es la doble función del escenario.

Primeramente, sirve como elemento acomodador en la normalidad, presentando una descripción del espacio que se aproxima a los rasgos comúnmente asociados con lo físico natural. En esa forma "simula un riguroso respeto por las leyes naturales y por lo que la opinión común considera ser lo real."¹⁷

Un segundo papel es el de introducir, en menor grado pero con mayor impacto, las características de la "otra" realidad, aquella que no coincide con el universo conocido y atestiguado.

El escenario, en su doble papel, afecta directamente la normalidad de la descripción inicial, e introduce el espacio de lo insólito.

¹⁷ Meléndez, *Op. cit.*, p. 38.

Ambas descripciones del espacio deben mantenerse en un balance preciso. Una pormenorizada explicación del conjunto realista puede minar el acontecimiento insólito y evocarlo en una posición secundaria; el resultado sería una narrativa en su totalidad de efecto no perteneciente a lo fantástico. De igual modo, una descripción que no tiene en cuenta los fundamentos realistas indispensables en el género se transforma por acumulación de detalles sobrenaturales en lo maravilloso.

La diégesis fantástica ha demostrado su predilección, en cuanto al escenario, por "los lugares delimitados o cerrados, por ambientes interiores, particularmente las casas de grandes dimensiones, las construcciones laberínticas."¹⁸ Al iniciarse el género, el discurso de lo fantástico se produce en el espacio cerrado de castillos ancestrales, en cuyas catacumbas secretas y corredores húmedos y tenebrosos se adivinan fantasmas y presencias impalpables.

¹⁸ Correa, Rafael Eudaldo, *Lo fantástico en la poética de Felisberto Hernández*. New Brunswick. N. J. Rutgers University, 1984. p. 17.

En la literatura contemporánea de Hispanoamérica, particularmente en la obra de escritores con una veta fantástica —Borges, Fuentes, Cortázar, Hernández—, la casa antigua, enorme y desbordada de historia, provee un espacio fecundo para los acontecimientos extraños.

II.

LA ESTRUCTURA DEL CUENTO.

LA HISTORIA Y EL DISCURSO

El objetivo de este capítulo es el de presentar la configuración del cuento en dos niveles diferentes pero complementarios: el análisis de las funciones,¹⁹ es decir, el nivel de la historia: nudos, catálisis, indicios e informaciones que configuran el texto "Historia de Mariquita", donde habrá mayor énfasis en el oficio que cumplen

¹⁹ Por función se entiende la acción de un personaje, definida desde el punto de vista de su significado en el desarrollo de la intriga. Para Barthes la función es "la unidad mínima segmentable de sentido" se constituye en cuanto a una correlación. Al haber diferentes tipos de correlación habrá diferentes tipos de funciones. En forma general se agrupan en dos tipos: distribucionales (de carácter sintagmático, en las que se relacionan elementos de la misma naturaleza; estas abrigan los nudos y las catálisis) e integrativas (de carácter paradigmático, es decir, se relacionan con unidades de nivel distinto. Estas consideran las informaciones y los indicios). Cfr. Barthes, Roland, *Diccionario de Retórica y poética*, México, Porrúa, 1987, p. 334.

las catálisis, indicios e informaciones ya que son las que se privilegian en este relato; el estudio de los nudos será, pero no se obviará ya que está indisolublemente unida al de las catálisis y su comparación da como resultado algunas estrategias para la eficacia del cuento. Y el nivel del discurso: narrador, tiempo y espacio.

El predominio del uso de las catálisis, las cuales se tornan una estrategia para marcar la verosimilitud de la historia y acercar al lector al juego donde lo real y lo fantástico se fusionan en un solo punto. Los indicios complementan el carácter de los protagonistas y el clima psicológico que irrumpe en lo insólito de la historia. Las informaciones ubican espacial y temporalmente no solo a los protagonistas, sus acciones y sus evocaciones, sino también a ciertos tipos de narrador para consolidar la esfera de lo fantástico.

2.1 HISTORIA

2.1.1 FUNCIONES DISTRIBUTIVAS E INTEGRATIVAS.

"Historia de Mariquita" es uno de los cuentos más destacados que se publicaron en el libro *Tiene la noche un árbol*, (1958); este relato se configura a partir de un hecho extraordinario "sepultar el cadáver de Mariquita".

Mariquita, lo "extraordinario", la niña muerta y conservada en "un pomo de chiles"²⁰ entra a la narración perfectamente integrada a lo cotidiano. Lo que se describe en la primera mitad del cuento es en apariencia sencillo, evidente, y sino enteramente normal al menos factible. No hay nada al principio que haga desconfiar de la narradora, cuya cordura contrasta tanto con el "insensato empeño" del padre, como con el pavor que siente Carmelita ante la presencia de Mariquita.

En la segunda mitad del cuento se enfatizan algunos elementos que nutren lo que podría llamarse más exactamente

²⁰ Dueñas, Guadalupe, *Tiene la noche un árbol*, México, Fondo de Cultura Económica, 1958, p. 24. A partir de este momento todas las citas con referencia a este texto pertenecen a la edición referida.

fantástico en la historia; es la presencia espiritual de Mariquita; los duendes; los bailoteos de candiles y paredes, los quebraderos de trastos y cristales, todo esto aparece dentro de la secuencia narrativa en la que lo "extraño" va aumentando paulatinamente, para que se abra un camino donde la narración puede proseguir como si no hubiera nada de que asombrarse.

A continuación se presenta la lista de las funciones o unidades de sentido, entre las cuales los nudos estructuran el argumento o intriga de la historia, estos corresponden al orden artístico que la autora utilizó para configurar el relato.

1. Catálisis e índice. La narradora protagonista busca razones para justificar los continuos cambios de la familia.
2. Catálisis e información. El padre organiza la estructura familiar y se cuestiona el lugar en que se debe ubicar a Mariquita.
3. Nudo, catálisis. Retrospección. Resumen del nacimiento prematuro de Mariquita, su instancia fugaz, su muerte no aceptada por el padre y la instauración del cadáver en el ámbito familiar.

4. Nudo. Todas las hermanas han crecido y alquilan un nuevo caserón.
5. Catálisis e Información. Ubicación del caserón en ruinas, su decoración y referencia a la extraña presencia de movimientos y ruidos.
6. Nudo. Las sirvientas exigen a la familia dar sepultura al cadáver del bote.
7. Nudo e índice. Las hermanas deciden enterrar el cadáver de Mariquita en el jardín y la narradora-protagonista concientiza su nostalgia ante la ausencia de Mariquita.

La falta de comunicación y el ambiente de soledad son los temas que solo sirven de pantalla para un orden mucho más vasto en el que se examinan antinomias constantes en las preocupaciones humanas: inocencia/malicia, espíritu/carne, consciencia/inconsciencia, vida/muerte.

La diégesis²¹ del cuento se organiza a partir de la estructuración de una sola secuencia cuyo nudo de apertura posibilita la necesidad de justificar el movimiento que la familia de Mariquita sufrirá a lo largo de la historia.

Nunca supe por qué nos mudábamos de casa con tanta frecuencia, siempre nuestra mayor preocupación era establecer a Mariquita (p. 23).

Las acciones que configuran este primer momento se organizan en torno a una instancia familiar donde lo real se construye dentro de la cotidianidad de un padre que resuelve las necesidades materiales y espirituales de la organización familiar; de una madre que vive en desasosiego y una serie de hermanas que comparten la necesidad de encontrar el mejor lugar para ubicar a Mariquita.

A mi madre la desazonaba tenerla en su pieza; ponerla en el comedor tampoco convenía; dejarla en el sótano suponía molestar los sentimientos de mi padre; y exhibirla en la sala era imposible (p. 23).

La necesidad del padre por no aceptar la muerte de Mariquita y esconder el cadáver en aquel pomo de chiles con el fin de no enterrarlo, sino preservarlo en su casa, marca el inicio del nudo

²¹ Por diégesis se entiende la suma de acciones o los hechos que se cuentan en una narración. Cfr. Beristáin, Helena, *Análisis estructural del relato*, México, UNAM, 1995, p. 30.

clímax que mantiene la transformación de lo real en la historia y donde la red de lo insólito empieza a tejerse poco a poco hasta configurar lo fantástico del cuento.

Recuerdo que por lo menos una vez al año papá reponía el líquido del pomo con una nueva sustancia... este trabajo lo efectuaba emocionado (p. 25).

La protección que proporcionan sus hermanas a Mariquita, así como la queja del vecindario de una presencia anormal en la vieja casona, lleva al momento final de la diégesis, donde el nudo de cierre consolida el sentimiento paradójico: haber cumplido con las exigencias sociales de enterrar el cadáver, pero —al mismo tiempo— de añorar la presencia del elemento extraño.

Ahora hemos vuelto a mudarnos y no puedo olvidar el prado que encarcela su cuerpecito. Me preocupa saber si existe alguien que cuida el verde limbo donde habita y si en las tardes todavía la arrullan las palomas (p. 27).

La relación que se establece entre Mariquita y su familia aparece sustentada en una situación infrahumana que va desarrollándose como parte de la cotidianidad, desafiando con ello las leyes sociales, al establecer patrones de conducta que van fuera de los cánones sociales.

Independientemente al nudo que abre la expectativa de incertidumbre del lugar en que se debe ubicar Mariquita, del nudo

que mantiene el equilibrio relativo entre las situaciones reales y sobrenaturales y del nudo que concluye con la añoranza de una figura fantasmal, la diégesis se presenta expandida y retardada por los indicios y catálisis que integran el proceso de la incertidumbre de lo humano y lo no humano de la condición familiar.

Desde el principio toda la narración se sustenta en indicios que solo adquieren valor en el mundo de las sensaciones, donde lo inesperado se construye a partir de la reordenación del mundo por medio de la escritura.

Entre los indicios²² fundamentales hay que considerar dos tipos: aquellos que mantienen al lector en la penumbra, es decir, señalan de manera incompleta quién es realmente Mariquita, mucho más importante, cuál es su estado. Y los que se relacionan con el orden mítico.

En cuanto a los que mantienen al lector en penumbra, se puede citar "...invariablemente la instalaban en nuestra

²² Los indicios pertenecen a las funciones integrativas y nos remiten a una funcionalidad del ser, carácter, a un sentimiento o a una atmósfera. Cfr. Beristáin, Helena, *Análisis estructural del relato*. Op. cit. p. 39.

habitación... con Mariquita, allí dormíamos siete". (p. 23) En primer lugar no se sabe quién es Mariquita. En segundo lugar, no se sabe que el verbo "dormíamos" tiene un doble aspecto semántico, la convivencia entre el mundo de lo humano representado por la familia y lo no humano configurado por la permanencia de un cadáver que marcará la transformación de lo real a lo fantástico del cuento.

Otros "indicios" parten del subfondo mítico de las supersticiones populares que han ejercido toda una carga de misterios acumulados por los siglos de los siglos.

Las sirvientas inventaron que la culpable era la niña que escondíamos en el ropero: que en las noches su fantasma recorría el vecindario. (p.26)

La creencia por parte de las sirvientas de que por las noches el fantasma recorría el vecindario, proyecta el eco de la creencia del folclor de todos los pueblos que hasta que no se le dé cristiana sepultura, el alma de los muertos "anda en pena".

Esta concepción animista del universo contribuye al "unheimlich"²³ de Freud; la idea de que el mundo está poblado

²³ Unheimlich aparece como antónimo de "heimlich" el cual denota lo que es familiar agradable y conocido, su opuesto señala lo que debería quedar escondido y secreto.

de espíritus de seres humanos resulta del excesivo valor narcisista que el sujeto le concede a sus propios procesos mentales.

La presencia de duendes y el constante movimiento de objetos en la casa consolidan la concepción animista de la historia donde el todo forma parte de la cotidianidad y no hay nada de qué asombrarse.

La casa se veía muy alegre; pero así y todo había duendes. En los excepcionales minutos de silencio ocurrían derrumbes innecesarios, sorprendentes bailoteos de candiles y paredes o inocentes quebraderos de trastos y cristales (pág. 26).

La diégesis avanza y con ella aparecen una serie de catálisis²⁴ descriptivas que determinan el proceso que construye la estructura familiar. La aceptación de Mariquita como el miembro que genera vida y cambio se consolida, pero también se abre la pauta del proceso de deterioro social donde la familia tiene que sufrir una penitencia al proteger a Mariquita del escándalo social.

Al principio se llenaban de estupor, luego se movían llenas de recelo, por último desertaban haciendo comentarios poco agradables acerca de nuestras costumbres. (pág. 25)

²⁴ Las catálisis aparecen en el relato como extensiones descriptivas, cuya función es la de resumir, anticipar o retardar. *Cfr.* Beristáin, Helena, *Ibid.* p. 39.

La presencia de Mariquita en el ámbito familiar trastocará las relaciones que viven padres y hermanas, determinándose con ello el paso de lo real a lo sobrenatural de la historia, representado por el deambular de los duendes y el espíritu de Mariquita.

El movimiento de ambientes y conductas que sufren los personajes también se entretajan a partir de las catálisis retrospectivas de la historia. El nacimiento prematuro de Mariquita y su estancia se presenta en forma fugaz y consolida el plano de lo humano.

Su pasado es corto, y muy triste: llegó una mañana con el pulso trémulo y antes de tiempo... Pero la niña era tan sensible y delicada que empezó a morir. (pág. 24)

La muerte de Mariquita y la permanencia del cadáver en la vida familiar consolida lo inhumano de la historia y crea la irrupción de lo fantástico.

Para mí disfrutar de su compañía me pareció muy divertido pero mi hermana Carmelita vivió bajo el terror de su existencia. Nunca entró sola a la pieza y estoy segura de que fue Mariquita quien la sostuvo tan amarilla; pues aunque solamente la vio una ocasión asegura que la perseguía por toda la casa. (pág. 24)

La muerte de Mariquita jamás es aceptada por el seno familiar y se continúa o, más bien, se mantiene como viva,

formando parte de la idiosincrasia de un pueblo que rinde culto a la muerte y simboliza en ella parte de su existencia.

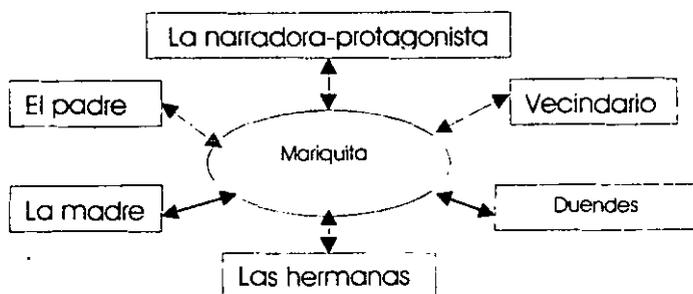
Así "Historia de Mariquita" es un relato que se mantiene dentro de la concepción animista, donde la vida y la muerte aparecen como estadios sucesivos ya que no existe una separación trágica entre ambas. Los muertos son presencias que sirven para alimentar el espíritu de los vivos en una rueda de aprovechamiento y de transformación vital, sin ruptura, que define al mensaje del cuento.

2.1.2 EJE ACTANCIAL.

Con el propósito de comprender mejor las diferentes acciones que realizan los personajes se ha decidido organizarlos en grupos que permitan esclarecer su actuación en la historia (ver esquema 1). Al mismo tiempo cabe señalar que el carácter ambiguo de los personajes dificulta establecer los ejes de participación, deseo y comunicación propuestos por Todorov, sin

embargo, a través de sus indicios se establecerán sus modalidades del ser y parecer.

Con relación a la matriz actancial, la narradora-protagonista se ha propuesto soslayarla para acentuar las dudas, a pesar de ello se configurarán algunas relaciones a partir de la anécdota de la historia.



(Esquema 1)

Las relaciones que entablan los personajes de "Historia de Mariquita", se circunscriben en un mundo de soledad y falta de comunicación de tal manera que solo mantienen contacto real a través de Mariquita.

Mariquita como actante representa el mundo que se diluye entre lo real y lo fantástico. Su figura infantil juega con la incertidumbre de dos mundos opuestos. Por un lado, su presencia

terrenal une a la familia en un deseo inconsciente de autoprotegerse y aislarse de todo mal social. Por otro lado, su presencia fantasmal provoca el temor y rechazo social, alimentándose con ello las creencias populares de un espíritu que viene del más allá para provocar situaciones inexplicables.

En el momento inicial, el deseo de la narradora-protagonista de establecer el lugar ideal para Mariquita simboliza un doble papel en su relación familiar. Primero como hermana es sujeto y destinatario al delegarse en ella la responsabilidad de proteger la presencia del cadáver de Mariquita, quien se convierte en el objeto de deseo de la estructura familiar.

Cuando contemplo el entrañable estuche que la guardó veinte años, se me nubla el corazón de nostalgia como el de aquellos que conservan una jaula vacía; se me agolpan las tristezas que viví frente a su sueño; reconstruyo mi soledad y descubro que esta niña llegó mi infancia a su muda compañía (p. 27).

El padre de Mariquita es un personaje que desafía la ley humana y el poder divino al negar la sepultura de su hija primogénita. Como actante asume el papel de destinador al pretender mantener viva a Mariquita y su deseo lo lleva a mantener un cuerpo sin vida y conferir a la familia una vida de repudio social que acosó a todos en sus distintas etapas.

La exclusión fue total cuando una de mis tías contó que mi papá tenía guardado en un estuche de seda el ombligo de sus hijas (p. 25).

La madre, aparece en la historia como un ayudante que reproduce los valores sociales de subordinación de la familia mexicana y confirma el deseo paternal. Su participación es secundaria y únicamente se manifiesta por la inquietud que le provoca conservar el cadáver de su primogénita "a mi madre la desazonaba tenerla en su pieza" (p. 23).

Las hermanas establecen su identidad como ayudantes al establecer su deseo de continuar con la responsabilidad que el padre les ha delegado. La obediencia, la abnegación, la paciencia y el servicio al otro serán las pautas que determinen sus lazos consanguíneos de hermandad.

Pasó el tiempo, crecimos todas. Mis padres ya no estaban entre nosotras pero seguíamos cambiándonos de casa, y empezó a agravarse el problema de la situación de Mariquita (p. 25).

Mariquita representa para las hermanas el objeto que guía el móvil de sus conductas. Su permanencia corporal y espiritual traslocará sus conductas y las llevará al mundo del rechazo y la crítica social.

Fueron tantas las habladurías de la gente que la única decente resultó ser la niña del bote a la que siquiera no levantaron calumnias (p. 27)

Otra de las figuras que integran el plano de lo sobrenatural son los duendes; figuras infantiles que representan el mundo de lo fantástico y ejercen gran poder en el adulto, al grado de incomodar con sus disparates el ambiente de la normalidad social.

La casa se veía muy alegre; pero así y todo había duendes. En los excepcionales minutos de silencio ocurrían derrumbes innecesarios, sorprendentes bailoteos de candiles, o inocentes quebraderos de trastes y cristales. (p. 26)

Los duendes cumplen una función secundaria pero significativa en la historia, son portavoces del mundo fantástico y desempeñan el papel de ayudantes y destinadores en la diégesis al permitir revelar a través de sus disparates la condición infrahumana de Mariquita.

Mariquita en esta relación con los duendes se convierte en un destinatario que se beneficia de su presencia pues deambula con ellos y a través de sus disparates podrá encontrar la liberación de su espíritu en el ámbito terrenal.

El vecindario representa el mundo real exterior; lo social donde la razón, las normas se constituyen como elementos para probar o disprobar las conductas individuales y familiares. Su

participación como oponente en la historia se consolida al calificarse como una autoridad social que exige romper el mito de la presencia fantasmal de Mariquita, la cual será sepultada en el jardín de la casa.

Las sirvientas inventaron que la culpable era la niña que escondíamos en el ropero: que en las noches su fantasma recorría el vecindario. Corrió la voz y el compromiso de las explicaciones; como todas éramos solteras con bastante buena reputación se puso el caso muy difícil (p. 26).

Mariquita significa para el vecindario el objeto de cambio donde los sueños y los deseos se convierten en conductas que desafían la cotidianidad y obligan a crear una esfera donde lo sobrenatural es parte de la realidad misma.

La presencia de la familia en el plano de lo real se concibe como el eje que proporciona la continuidad de vida, la cual se ve representada por el mundo de los padres y hermanas que entrelazan sus sentimientos filiales y establecen sus vínculos consanguíneos a partir de una total subordinación a la estructura de una familia patriarcal que se determina por la dependencia emocional e ideológica al reproducir las tradiciones de la sociedad, la cual inyecta patrones del culto de la muerte como culto a la vida. Octavio Paz señala "la muerte nos seduce, la

fascinación que ejerce sobre nosotros quizás brote de nuestro hermetismo y de la furia con que lo rompemos".²⁵

Muerte y vida en nuestra cultura son conceptos contrarios que se complementan. Ambos son mitades de una esfera. En el mundo antiguo la oposición entre muerte y vida no era tan absoluta. La vida se prolongaba en la muerte y a la inversa. La muerte no era el fin natural de la vida sino fase de un ciclo infinito.

En resumen, el cuento se sustenta en una ambigüedad de normas sociales que chocan entre la esfera de lo irreal y lo ideológico. La verosimilitud de la historia se transforma en una serie de elementos que aparentemente son ajenos a la estructura social pero que, sin embargo cumplen con la función de reproducir las tradiciones ideológicas del pueblo mexicano.

²⁵ Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985, pág. 58-59.

2.2 EL DISCURSO

2.2.1 LA PERSPECTIVA DEL NARRADOR.

La enunciación narrativa que presenta el texto analizado, resulta ser interesante por las estrategias utilizadas para configurar la identidad de quien cuenta la historia.

De acuerdo con lo propuesto por Genette, la importancia del narrador "no reside en el uso de un pronombre sino en la relación que se tiene con el mundo narrado".²⁶

En "Historia de Mariquita", la narración se abre con la participación de un narrador en primera persona, conocido como el narrador representado o personaje (Genette lo llama homodiegético) cuya participación determina una ambivalencia en el mundo narrado; es un personaje y como tal tiene plena existencia ficcional, además de ser el vehículo de trasmisión del relato.

Ahora yo lo conservo: es pequeño como un caballito de mar y no lo tiro porque a lo mejor me pertenece (p. 25)

²⁶ Pimentel, Rosaura. op. cit., p. 135.

El "yo" que aparece en la enunciación se estructura a partir de la coincidencia entre narrador y personaje. Ambas figuras se superponen, aunque no se confunden y determinan un juego en la construcción discursiva.

La separación entre narrador y personaje se suscita a partir de la necesidad de presentar un secreto familiar el "yo" de la narración se disfraza de "él", para dar paso a la historia de Mariquita donde la narradora se convierte en el testigo de un acontecimiento extraordinario. Su papel como personaje se constituye ante la necesidad de expresar una serie de sentimientos encontrados que configuran la esfera emotiva del texto.

Narrador y personaje se unen en una misma tarea: descodificar el mensaje de los personajes junto con el lector, lo que contribuye a establecer la incertidumbre del hecho sobrenatural que se narra.

La presentación de la protagonista como narradora en el texto pone al manifiesto dos actitudes confrontadas que le permite jugar con lo subjetivo y lo objetivo del mundo real.

La narradora protagonista construye su presente y futuro a partir de su relación emocional con Mariquita:

Reconstruyo mi soledad y descubro que esta niña llgó mi infancia a su muda compañía (p. 27)

Su participación como actante crea una esfera de verosimilitud en torno a las condiciones de lo humano en cuanto retrata la condición familiar para transformarse en lo no humano representado por la figura fantasmal de Mariquita y los duendes, figuras infantiles que trastocan la vida del vecindario y de la familia.

La identidad de Mariquita se construye a partir de un juego de la narradora donde el "yo" de la narración se disfraza de "él" para simular la objetividad de un acontecimiento que se transforma de lo real a lo fantástico.

Mariquita nació primero... su pasado es corto y muy triste: llegó una mañana con el pulso trémulo y antes de tiempo... Isabel la que iba a ser su madrina... le pronosticó rizos rublos y ojos más azules que la flor de heliotropo. Pero la niña era tan sensible y delicada que empezó a morir... (p. 24)

Así, la narradora que aparentemente se mantiene como un festigo del secreto familiar muestra un mundo natural donde la unión familiar se nutre de lo sobrenatural representado por el mito

de la presencia fantasmal de Mariquita y la necesidad de cuidarla y protegerla.

La confluencia de dos mundos antinómicos: lo natural y lo sobrenatural se constituyen en el texto como una necesidad de remitir al yo de la narradora-protagonista para poder justificar una serie de conductas sociales que determinan la anormalidad de la integración familiar.

La conciliación entre materia y espíritu que plantea la historia le sirve a Dueñas como medio para expresar su repudio ante las normas y tradiciones que determina el ámbito social del hombre.

En "Historia de Mariquita" el juego de la narradora-protagonista sirve para implantar la incertidumbre en la percepción del lector y configura a la vez un mundo donde lo sobrenatural no crea terror sino forma parte de la cotidianidad.

2.2.2 TEMPORALIDAD

La construcción de la temporalidad en "Historia de Mariquita" se constituye como uno de los recursos discursivos clave que

permiten a Dueñas configurar los planos de lo real y lo fantástico en el texto.

La historia se inicia con una intriga "in media res" para que el lector desde el primer renglón viva el efecto de curiosidad que se suscita a partir de la preocupación de la narradora-protagonista por ubicar el lugar de Mariquita. La diégesis va tejiéndose a partir de las rupturas entre el pasado y el presente conjugadas en el uso de anacronías,²⁷ recurso que se utiliza para evocar dos momentos de la historia. El presente donde se plantea la necesidad de sepultar el cadáver de Mariquita y el pasado con el que se justifica su origen y permanencia en el mundo familiar.

El juego entre el "Ayer" y el "Hoy" de la historia se construye a partir de las "analepsis"²⁸ las cuales evidencian el papel de las catálisis y fungen como puntos mediadores entre la presencia

²⁷ Genette llama anacronías a las rupturas causadas por una relación discordante entre el orden de los sucesos en el tiempo diegético y su orden en el tiempo del discurso. *Cfr.* Pimentel, op. cit. pág. 44.

²⁸ Genette define a las analepsis como la interrupción del relato en curso para referir un acontecimiento que, en el tiempo diegético, tuvo lugar antes del punto en el que ahora ha de inscribirse en el discurso narrativo. *Cfr.* Idem; pág. 44.

espiritual de Mariquita y el absurdo deseo de la familia en querer prolongar su estancia terrenal.

Mariquita nació primero... Dicen que mi padre la bautizó rápidamente y que estuvo horas enteras frente a su cunita sin aceptar su muerte. Nadie pudo convencerlo de que debía enterrarla. Llevó su empeño insensato hasta esconderla en aquel pomo de chiles que yo descubrí un día en el ropero (p.24)

El recuerdo de la narradora-protagonista retarda el tiempo de duración de la historia y configura un juego retrospectivo donde el ayer, manifiesto en el uso de la analepsis, se torna en elemento clave para inyectarle vida a un ser inanimado que mueve la estructura familiar durante veinte años y determina el mundo de soledad y aislamiento social de padres e hijas.

Claro está que el secreto lo guardábamos en familia fueron muy raras las personas que llegaron a descubrirlo y ninguna de estas perduró en nuestra amistad... Desertaban haciendo comentarios poco agradables de nuestras costumbres. (p.25)

El constante cambio que sufre la familia de Mariquita a lo largo de la historia es el producto del juego del hoy y también se configura a partir del uso de la analepsis, la cual enfatiza el deseo de mantener a un espíritu que estrecha los lazos de fraternidad en una vida familiar caracterizada por la intranquilidad y sujeta al costumbrismo social al reproducir una responsabilidad paterna que infringe la ley de lo humano. El deseo de liberarse lleva a las

hermanas a sepultar el cadáver y con ello romper con el mito de un ser inanimado que determinó sus modos de vida.

Otra instancia que marca la temporalidad de la historia es el uso del tiempo verbal imperfecto, el cual retiene el presente de los hechos para propiciar la confusión en el lector y provocar que la historia recontada de Mariquita juegue con la yuxtaposición de dos mundos antinómicos lo real y lo fantástico con el objeto de instaurar vida en lo inanimado.

Yo la conocí cuando llevaba diez años en el agua y me dio mucho trabajo averiguar su historia. (p.24)

A pesar de los intentos de la narradora-protagonista de entregar una explicación de los sucesos, al enunciar bajo los principios del pretérito imperfecto²⁹ la historia de Mariquita se vuelve un espectáculo donde el lector presencia los acontecimientos a distancia sin dejar de establecer un juego de despiste que se confirma con el uso del presente indicativo y del

²⁹ Pretérito imperfecto- es un tiempo relativo que expresa una acción pasada cuyo principio y fin no se tienen en cuenta (cuando amanecía los pájaros empezaban a cantar) la denominación de copretérito, debida a Andrés Bello es muy acertada ya que este tiempo desempeña las mismas funciones que el presente pero en un momento pasado. Cfr. Corión Cerres, Caridad, *Manual de la conjugación del verbo*, España, Verón Editor, 1991, pág. 16.

pretérito imperfecto, tiempos verbales que determinan la incertidumbre de la historia.

Se me agolpan las tristezas que viví frente a su sueño; reconstruyo mi soledad y descubro que esta niña ligó mi infancia a su muda compañía. (p. 27)

El uso de las analepsis y el tiempo verbal imperfecto obedece a la necesidad de legitimar la sensación de que lo narrado verdaderamente ocurrió.

La transformación de esta realidad cotidiana en el plano fantástico traspone otro tipo de recursos como son la protección al cadáver de Mariquita y la convivencia de fuerzas espirituales que asimilan lo extraño como parte de la vida misma.

Dueñas utiliza el juego de la temporalidad, como un medio para explorar la existencia hermética del pueblo mexicano, el cual se caracteriza por rendir especial culto a la muerte. Octavio Paz señala que "...la muerte es un espejo que refleja las vanas gesticulaciones de la vida. ...Nuestra muerte ilumina nuestra vida... Por otra parte la muerte nos venga de la vida en un mundo cerrado y sin salida..."³⁰

³⁰ Paz, *Op. cit.* p. 58.

El instalar vida en lo inanimado es parte de una realidad que no da respuestas y por lo tanto exige la incursión en el camino de lo fantástico.

2.2.3 LA ESPACIALIDAD

El discurso narrativo en "Historia de Mariquita" presenta una retrospección del tiempo. Pero, dentro de ese ir hacia atrás hay en la narración un constante avance espacial:

Nunca supe por qué nos mudábamos de casa con tanta frecuencia"(p.23).
...mis padres ya no estaban con nosotras; pero seguimos cambiándonos de casa (p.25).
Ahora hemos vuelto a mudarnos (p.27).

El escenario es el elemento clave para transformar los planos de la historia y cumple con una doble función. Primeramente sirve como elemento acomodador en la normalidad de los hechos y se configura a partir de la descripción de un espacio representado por una casa pequeña distribuida en dos piezas: una ocupada por los padres y la otra por siete hermanas que gracias al conocimiento de los camarotes que tiene el padre crea "un

sistema de literas que economizaba espacio y facilitaba que cada una durmiera en su cama" (p.23). La distribución de este primer espacio pone de manifiesto una serie de sentimientos encontrados con respecto al lugar en que debía ubicarse Mariquita. A la madre le inquieta tenerla en su pieza "ponerla en el comedor tampoco convenía; dejarla en el sótano suponía molestar los sentimientos de mi padre y exhibirla en la sala era imposible" (p.23).

Su muerte exige un nuevo escenario "estaba protegida por un envase carmesí de forma tan extraña" (p.24). La función de este espacio es la de introducir en menor grado pero con mayor impacto las características de la otra realidad que se inicia con la muerte de Mariquita y concluye cuando se alquila el caserón en ruinas, espacio que marcará la aparición de los duendes "o los bailoteos de candiles y paredes" (p. 26) para dejar entrever lo extraordinario.

Describir el lugar en que debía colocarse a Mariquita se torna en el eje de la historia. Algunas veces se situaba debajo de una cama, otras en un rincón pero la mayoría de las veces se localizaba arriba del ropero.

De manera general el nacimiento prematuro de Mariquita evoca espacios que presentan una realidad minuciosa: "la cuna estaba fría y hubo que calentarla con botellas calientes; trajeron mantas y cuidaron que la pieza estuviera bien cerrada". (p.24)

La configuración de este espacio cerrado donde la vida se diluye marca el sentido de lo real que se transformará a lo fantástico con la decisión del padre de guardar el cadáver.

La ambigüedad entre lo real y lo fantástico se consolida cuando alquilan el caserón a punto de derrumbarse donde las grietas se cubren con gobelinos y cuadros. El recurso de la prosopopeya que utiliza Dueñas para personificar las grutas abre el sendero para que el lector confirme su incursión en lo fantástico que va expandiéndose en términos de rajaduras y cuevas ataviadas por "platos finos o dibujos de flores" (p.26).

La remodelación que las protagonistas realizan del "mustio corredor que se metía en los cuartos" y de la parte trasera donde hacen "un jardín a la americana, con su pasto y pérgola verde" son informaciones que determinan el deseo de liberar una nueva etapa de su vida en el sentido emocional y económico.

La presencia de una casa alegre, transformada por la decoración personal y habitada por el espíritu de Mariquita y los duendes determina el rompimiento con lo verosímil e introduce al lector a un mundo donde los protagonistas de la historia se confunden con lo extraordinario.

Las primeras veces revisábamos minuciosamente los cuartos, después nos fuimos acostumbrando y cuando se repelían esos distates no hacíamos caso. (p. 26)

Lo extraño es atribuido al fantasma de Mariquita que provoca en el vecindario una actitud de rechazo y crítica a la honorabilidad de la familia. La única alternativa para detener el rumor de la comunidad fue enterrarla, pero sin acta de defunción era imposible encontrar un espacio que guardara su cuerpo por lo que se optó por el entierro clandestino "decidimos enterrarla en el jardín"; "como si se tratara de un canario" (p. 27). Así el prado del jardín se convierte en el limbo terrenal.

A través de la configuración de la espacialidad, Dueñas, evidencia un mundo hostil e insuficiente para determinar un cambio de existencia y con ello romper el marco de las ideas costumbristas de su época.

III

LÍNEAS ISOTÓPICAS Y RECURSOS RETÓRICOS

En este capítulo se pretende analizar las líneas temáticas y los recursos retóricos preponderantes en "Historia de Mariquita". El elemento teórico que sustenta el análisis son los trabajos A.J. Greimas y R. Barthes, quienes coinciden en que el texto está constituido por uno o varios temas que informan de las intenciones del escritor. Prioritariamente se ha retomado el modelo de análisis semántico que propone Helena Beristáin como recurso para descubrir "el proceso de significación, mismo que resulta de la

producción del mensaje y que consiste en hallar las isotopías o "unidades de significación"³¹.

Debido a la construcción del plano de lo fantástico de la historia es necesario explicar las unidades de significación que actualizan las líneas isotópicas. Por tanto, se considera importante establecer estas líneas a partir del recurso de la paradoja³² que amplía la contradicción de los ejes temáticos y rompe con el sentido de lo real para crear el mundo de lo fantástico.

El común denominador de las isotopías que se manejan en el cuento de Dueñas se fundamenta en una reflexión de la realidad donde la incertidumbre de lo humano y lo no humano descansa sobre elementos opuestos que proveen una ruptura entre materia y espíritu. Así, la yuxtaposición del orden normal y el sobrenatural reposan en la reivindicación de lo inanimado representado por la presencia de Mariquita.

³¹ Beristáin, Helena. *Análisis estructural del relato literario*. Op. cit., p. 140.

³² La paradoja es el recurso retórico que expresa la unión de dos ideas en apariencia irreconciliables que expresarían un absurdo. Cfr. Beristáin, Helena, *Diccionario de Retórica y poética*, Op. cit., p. 387.

La línea isotópica inocencia / malicia se establece en la confrontación del "verdadero" secreto de "Historia de Mariquita": escondido detrás de una aparente vida cotidiana, la narración presenta todo un mundo psicológico de represiones donde la fatalidad de un padre llevará a su familia a enfrentar un mundo insólito.

"Estuvo horas enteras frente a su cunita, sin aceptar su muerte. Nadie pudo convencerlo de que debía enterrarla". (p.24)

La participación de Mariquita en la familia como el cadáver inocente que siempre los acompaña contrastará contra la malicia del padre que se vale de su presencia para mantener el orden y su autoridad.

La dicotomía vida / muerte debe observarse a partir del encuentro de lo extraordinario. Mariquita, a la que se le negó cristiana sepultura está física y espiritualmente "muerta". Su hermana en cambio está física y espiritualmente "viva". Ambas se nutren del principio de vida familiar donde los lazos consanguíneos inyectan el macabro mundo. La dependencia emocional y el miedo representan papeles preponderantes, tanto en el padre como en las hijas.

Este trabajo lo efectuaba emocionado y quizás con el pensamiento de lo bien que estaríamos sus otras hijas en silenciosos frascos de cristal, fuera de tantos peligros como auguraba que encontraríamos en el mundo. (p. 25)

La necesidad del padre de protegerlas de los tantos peligros que encontrarían ante el mundo lo lleva a configurar un estado de enajenación, donde la familia debe sujetarse a la voluntad paterna al delegar su vida al cuidado y protección de un cadáver.

En la paradoja espíritu / carne, Mariquita y la narradora se oponen en lo que se podría considerar la primera y la segunda parte de "sus vidas". Estas partes están separadas claramente en función al alejamiento del padre, hecho que funciona simbólicamente como parte de la unión y aceptación de la integración familiar. Mientras el padre estuvo con ellas, Mariquita era pura de espíritu, y por acción del aguardiente y la sosa cáustica, mantuvo la pureza de su "carne". La narradora, en cambio, era pura de carne y espíritu como consecuencia de la protección paternal. Al separarse el padre, Mariquita sigue siendo pura de espíritu, su carne se descompone. En la narradora, lo corporal permanece sin alteraciones mientras que lo espiritual se debate en la necesidad de dar cristiana sepultura y con ello

romper la autoridad de la imagen paterna. Mariquita en virtud del entierro suspende su corrupción física en el frasco y habita en el "limbo", mientras una alcanza la tranquilidad, la otra se escapa del infierno terrenal que provocaba la protección del cadáver de Mariquita.

Me preocupa saber si existe el verde limbo donde habita y si en las tardes todavía la arrullan las palomas. (p.27)

A pesar del entierro de Mariquita en el jardín, el sentimiento de soledad que invade a la narradora-protagonista determina un juicio de valor sobre la presencia inhumana que les acompañó durante casi toda su vida.

La dicotomía conciencia / inconsciencia se sustenta en una realidad que pasa en incesante vaivén entre el deseo y la sujeción social.

Dejarla en el sótano suponía molestar los sentimientos de mi padre. (p.23)

La responsabilidad de mantener la unión familiar a través del cuidado de un cadáver únicamente reproduce los deseos inconscientes del padre para fortalecer su autoridad y con ello cumplir su función del ser dominante en la sociedad patriarcal. Las hijas manifiestan una actitud de obediencia, lo cual rebela una

conciencia sujeta a las normas sociales que reproducen en cada una de sus acciones.

La exclusión fue total cuando una de mis tías contó que mi papá tenía guardado en un estuche de seda el ombligo de una de sus hijas. (p. 25)

El secreto que mantiene unida a la familia refleja el hermetismo de un pueblo que fraterniza sus lazos consanguíneos a partir de las verdades ocultas y del mundo de las apariencias.

Una vez analizadas las isotopías o ejes temáticos se puede concluir que la estructura paradójica que prevalece en el texto se sustenta en un discurso de oposiciones, lo cual permite establecer la unión de una historia confrontada entre un mundo cotidiano y un mundo sobrenatural que se une en un equilibrio precario. Las oposiciones constantes en que descansa la historia determinan el paso de lo sobrenatural como parte de lo cotidiano. Así el discurso paradójico descansa en una ambivalencia donde lo real y lo irreal se entreteje en una constante búsqueda de equilibrio entre lo infrahumano y lo humano de la historia. La ambigüedad que se crea de las situaciones habituales permite romper con la esfera de lo real e incursionar en el mundo de lo fantástico, donde lo insólito

de las conductas adoptadas ante el marco de las normas sociales irrumpe en la estructura de los mitos y las tradiciones.

Otras recurrencias discursivas utilizadas por Guadalupe Dueñas para determinar la transformación de lo real y construir lo fantástico se centran en el uso de la ironía y la hipérbole.

La ironía³³ como recurso retórico permite a la autora suavizar el mensaje ideológico del texto.

Fueron tantas las habladurías que la única decente resultó ser la niña del bote a la que siquiera no levantaron calumnias. (p. 27)

Gracias a esta recurrencia Dueñas cuestiona el plano de lo real en cuanto al proceso de la sujeción social, mostrando la falsedad de principios y normas con las que se califica las conductas sociales.

El uso de la hipérbole³⁴ acentúa la transformación de lo fantástico en la historia.

Alquilamos un señorial caserón en ruinas. Las grietas anunciaban la demolición...(p. 25).
El mustio corredor que se metía en los cuartos encuadraba la fuente de nuestro palacio...en la parte de atrás, donde otros hubieran puesto gallinas, hicimos un jardín a la americana, con su

³³ Ironía: figura que consiste en dar a entender lo que se dice por medio de la burla. Cfr. *Ibid.*, p. 277.

³⁴ Hipérbole: Figura que consiste en exagerar los rasgos de una persona o cosa, ya por exceso, ya por defecto y que lleva implícita una comparación o una metáfora. Cfr. *Ibid.*, p. 257.

pasto, su pérgola verde y gran variedad de enredaderas, rosales y cuanto nos permitiera desfogar nuestro complejo residencial. (p. 26)

En el primer caso, tenemos que llamar palacio a lo que antes se definió como "caserón en ruinas". Este proceso de desdibujamiento irrumpe en una realidad donde la exageración va creando la incertidumbre de lo fantástico hasta el grado de acostumbrarse a los dislates o travesuras infantiles que provocaban los duendes. En el segundo caso, la construcción es más compleja, ya que el uso del verbo desfogar, el cual significa "manifestar con vehemencia una pasión" se convierte en un sustantivo que desdice paradójicamente, lo que afirma el verbo, en tanto no se hace referencia a una pasión sino a un complejo.

La tensión entre precisión e indeterminación, entre lo "real" y lo fantástico, entre la forma verosímil de narrar y el procedimiento por medio del cual se destruye la verosimilitud, la utilización de sistemas opuestos que entazan ambigüedades y paradojas, la escisión entre un personaje muerto y otros que desean continuar su proceso de vida y la anulación de la concepción lineal del relato producen una alternancia en la que lo "fantástico" se llena de

realidad y lo "real" cobra visos de irrealidad motivos que determinan lo fantástico de la historia.

CONCLUSIONES

"Historia de Mariquita" es un cuento que pertenece a la literatura mexicana del siglo XX. En este relato lo fantástico se expresa a partir del cuestionamiento que se hace el sujeto de su propia existencia contrapuesta a la organización del diario vivir. Poner en duda lo real de la realidad es su propósito y para lograrlo apela al juego de lo natural manifiesto en las situaciones insólitas.

Dentro de su estructura se puede considerar que su configuración parte de una constante desarticulación del proceso secuencial que irrumpe en la incertidumbre de lo humano y lo no humano de la condición familiar.

La yuxtaposición de los mundos antinómicos: lo real y lo fantástico que se plantean en la historia pone al manifiesto el juego de las catálisis, indicios e informaciones, funciones que se privilegian en el texto y determinan la ambigüedad de la historia.

Dueñas aprovecha el juego de las funciones para construir el plano de lo real representado por el mundo escindido de un padre que rompe las normas sociales al no querer sepultar el cadáver de Mariquita y con ello pone al manifiesto la idiosincrasia de un pueblo que rinde culto a la muerte como parte de la vida misma.

En forma paralela al plano de lo real aparece la construcción de lo fantástico, el cual se nutre de las actitudes infrahumanas de la familia al conservar el cadáver durante veinte años y de convivir con las presencias fantasmales, producto de las creencias populares que instauran vida en lo inanimado.

Otro elemento clave en la transformación de lo real a lo fantástico es la participación de la narradora-protagonista, la cual descodifica los mensajes de los personajes junto con el lector, lo que substancialmente contribuye a enriquecer la incertidumbre de la esfera de lo fantástico.

El movimiento retrospectivo que marca la temporalidad del relato conjuga el juego de las dudas. Lo natural y lo sobrenatural se tejen en el vaivén del tiempo y provocan en el lector la sensación de que lo narrado realmente ocurrió.

En "Historia de Mariquita" Guadalupe Dueñas enriquece la configuración de lo fantástico a través del uso de la paradoja, recurso retórico que le permite jugar con los sueños, las fantasías y las tradiciones, al mismo tiempo que delimita un espacio ideológico al revisar las condiciones socioculturales de la realidad mexicana.

Quizá uno de los aciertos narrativos de Dueñas en este relato es construir la aparente normalidad de situaciones y conductas. Llama la atención su estilo directo donde el traslape de las funciones determina el reflejo de una estructura que marca una ruptura constante e inicia la búsqueda de un equilibrio. Su condensación y brevedad de lo narrado se sustentan en el privilegio de las catálisis, indicios e informaciones, las cuales evitan que la historia avance y se encuentra la constante de las acciones que entretienen lo inverosímil de la historia.

Es importante señalar que la localización de los diferentes planos en los que se organiza el relato requiere de una metodología que proporcione objetividad. El método estructuralista permitió integrar los distintos niveles que configuran el texto; con su aplicación se logró montar y desmontar la armazón de la historia y del discurso para determinar el juego de lo fantástico.

El cuento "Historia de Mariquita" puede confirmarse como un relato fantástico donde no se rechaza el plano de la realidad habitual, sino que lo confirma mediante su intento de reconstruir un nuevo orden de percepción. Las estrategias discursivas que emplea Guadalupe Dueñas obligan al lector a entrar en su mundo en el que ningún horror es imposible.

El conocimiento que tiene Dueñas del mundo y su actividad como escritora al recrear ese mundo se refleja en el texto, como una necesidad de manifestar la situación crítica del hombre moderno cuya vida es una constante búsqueda. Vargas Llosa en su texto *La verdad de las mentiras* señala que "las exageraciones

de la literatura narrativa sirven para expresar verdades profundas e inquietantes que solo de esta manera sesgada ven la luz".³⁵

El fantasma narrativo de Guadalupe Dueñas en el cuento "Historia de Mariquita" aparece como una prolongación de recuerdos e invenciones inexplicables que conllevan un regreso a la realidad donde comprobamos que somos menos de lo que soñamos por lo tanto dice Vargas Llosa "la fantasía de que estamos dotados es un don demoníaco. Esta continuamente abriendo un abismo entre lo que somos y lo que quisiéramos ser entre lo que tenemos y deseamos".³⁶

Por último, cabe mencionar que la narrativa de Guadalupe Dueñas requiere de nuevas investigaciones que permitan descubrir su visión del mundo y su constante búsqueda de nuevas realidades que le permitan al lector auscultar la existencia por más que esta se presente impenetrable.

³⁵ Vargas, Llosa. *La verdad de las mentiras*, México, Sex Barral, 1992, p. 14.

³⁶ *Ibid.*, p. 19.

BIBLIOGRAFÍA

BARTHES, R. Todorov. *Análisis estructural del relato*. México, Premia Editora, 1982.

BERISTÁIN, Helena. *Análisis estructural del relato literario*. México, UNAM, 1984.

BERISTÁIN, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México, Porrúa, 1987.

BORGES, BIOY Casares. *Antología de la literatura fantástica*. México, Hermes, 1987.

CARBALLO, Emanuel. *Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana*. México, Alianza Editorial, 1986.

CORION, Cerres Caridad, *Manual de la conjugación del verbo*, España, Verón Editor. 1991.

CORREA, Rafael Eudaldo. *Lo fantástico en la poética de Fellsberto Hernández*. New Brunswick. N.J. Rutgers University, 1984.

CHATMAN, S. *Historia y discurso*. Madrid, Taurus, 1990.

DUEÑAS, Guadalupe. *Tiene la noche un árbol*. México, Fondo de Cultura Económica, 1958.

DUEÑAS, Guadalupe. *Girándula*. México, Porrúa, 1960.

DUEÑAS, Guadalupe. *No moriré del todo*. México, Fondo de Cultura Económica, 1976.

DUEÑAS, Guadalupe. *Imaginaciones*. México, Jus, 1977.

DUEÑAS, Guadalupe. *Antes del silencio*. México, Fondo de Cultura Económica, 1980.

GONZÁLEZ, y González Luis, *La ronda de las generaciones*. México SEP 1984.

KRAUZE, Enrique. *Caras de la historia*. México, Joaquín Mortiz 1983.

MELÉNDEZ, Pedro. *Lo fantástico y la narrativa de José Donoso*. Denver. University of Colorado, at Boulder, 1989.

MILLER, Beth. *26 autoras del México actual*. México, B. Costa Amic, 1978.

MINC, Rose Schatzky. *Lo fantástico y lo real: Juan Rulfo, Guadalupe Dueñas*. Rutgers University, Trenton. The State University of New Jersey, 1976.

PAZ, Octavio. *El Laberinto de la soledad*. México. Fondo de Cultura Económica, 1975.

ROBLES, Martha. *La sombra fugitiva*. Tomo II. México, UNAM, 1986.

TACCA, Oscar. *Las voces de la novela*. Madrid, Gredos, 1992.

TODOROV, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972.

VARGAS, Llosa Mario, *La verdad de las mentiras*, México, Seix Barral, 1992.

VAX, Louis, *Arte y Literatura Fantástica*, Buenos Aires, Eudeba, 1973.

HEMEROGRAFÍA

BERMUDES, Elvira. "Los cuentos de Guadalupe Dueñas", en Diorama de la Cultura, Suplemento Dominical de Excelsior, México, 19 de noviembre, 1977, p. 6.

CADENA, Agustín. "La generación del medio siglo", en Casa del Tiempo, Universidad Autónoma Metropolitana, Vol. XIV, México, septiembre 1998. pp. 31-33.

CAILLOIS, Roger. "En busca de lo fantástico en el arte", en Diálogos, Vol. I, México, noviembre-diciembre 1991, p. 1

PONIATOWSKA, Elena, "Cuatro escritoras mexicanas", en México en la Cultura, Suplemento Dominical de Novedades, México, 24 de febrero, 1957, p. 4.

SAINZ, Gustavo, "Los cuentos de Guadalupe Dueñas", en Suplemento Dominical de Novedades, México, 8 de julio, 1962, p. 8.