

EN LOS VÉRTICES DE SOMBRA: LA ARAÑA EN DOS CUENTOS MEXICANOS

JUAN RAMÓN VÉLEZ GARCÍA
UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

jrvg2001@yahoo.es

Article received on 15th March, 2010.

Accepted on 6th July, 2010.

RESUMEN

El objetivo de este trabajo es estudiar en dos cuentos mexicanos (“La migala” de Juan José Arreola y “La araña” de Guadalupe Dueñas) la corporeización teratológica de la angustia a través de un animal tradicionalmente asociado a lo inmundo y lo fóbico: la araña. Ambos textos pueden insertarse en una línea de escritos que abordan la proyección ambigua de la situación anímica, los miedos y obsesiones en pertinaces figuras animales, como “El cuervo” de Poe, “La mariposa negra” de Nicomedes Pastor Díaz, “Como abeja revolante” de Eulogio Florentino Sanz, “La mariposa” de Atilio Manuel Chiáppori, “A mi buitres” de Unamuno u “Obsesión” de Dámaso Alonso, por citar algunos. El análisis atenderá tanto a las particularidades de los dos ejemplos principales como al establecimiento de relaciones pertinentes con otros textos y a las resonancias mitológicas detectables.

PALABRAS CLAVE

araña, vampirismo, persecución, espacio cerrado, lirismo.

IN THE VERTICES OF SHADOW: THE SPIDER IN TWO MEXICAN TALES

ABSTRACT

The aim of this work is to study in two Mexican tales (“La migala” by Juan José Arreola and “La araña” by Guadalupe Dueñas) the teratological embodiment of anguish through an animal traditionally linked to nastiness and phobia: the spider. Both texts can be inserted into a current of writings which deal with the ambiguous projection of the state of mind, fears and obsessions in obstinate animal figures, such as “The raven” by Poe, “La mariposa negra” by Nicomedes Pastor Díaz, “Como abeja revolante” by Eulogio Florentino Sanz, “La mariposa” by Atilio Manuel Chiáppori, “A mi buitres” by Unamuno or “Obsesión” by Dámaso Alonso, to name a few. The analysis will focus on the particularities of the two main examples as well as on pertinent relations to other texts and traceable mythological resonances.

KEYWORDS

spider, vampirism, hunt, closed space, lyricism.

1. INTRODUCCIÓN

Según Gilbert Durand, la araña es una “hilandera ejemplar y devoradora, que polariza en ella todos los misterios temibles de la mujer, el animal y los lazos” (2005: 324), e integrante del bestiario de la luna. La araña, junto con la lechuza, era animal asociado a Mictlantecuhtli, dios del Mictlán en el México antiguo. Asimismo, fue una figura recurrente en la obra de Victor Hugo, en varios dibujos y en textos como *Le titan*, *Eviradnus*, *Notre Dame*, *Le fin de Satan*, *Masferrer*, *Les dernier jours d'un condonné* y *L'homme qui rit*. La carga arquetípica de dicho animal queda recogida de manera ejemplar en un pasaje de la película *El increíble hombre menguante* (basada en una narración de Richard Matheson), cuyo protagonista se ve obligado a luchar por su supervivencia contra una araña que, por contraste con su paulatina disminución de tamaño, ha adquirido una envergadura colosal: “Mi enemigo parecía inmortal. Era más que una araña. Era como si todos los poderes tenebrosos del mundo, todos los

temores se hubiesen fundido en aquel horrible bicho negro como la noche” (Arnold 1957, el énfasis es mío)¹. En la película *Como en un espejo*, de Ingmar Bergman, el personaje de Karin, que padece esquizofrenia, habla a través de una pared con personas que le anuncian la llegada de Dios, acontecimiento que ella aguarda con un ilusionado anhelo; cuando la deidad se presenta ante ella, lo hace bajo la forma de una araña que intenta violarla. Así narra la muchacha ese encuentro semejante a una inversión de la experiencia mística:

Estaba asustada. La puerta se ha abierto, pero el dios era una araña muy grande. Se me ha acercado y he visto su rostro. Era horrible y lleno de frialdad. Ha subido por mi cuerpo y ha intentado penetrarme, pero yo me he defendido. Le he visto los ojos. Eran fríos y tranquilos. Al no poder penetrarme ha subido por mi pecho hasta mi cara y la pared. He visto a Dios (Bergman 1961).

La idea del Dios-araña es retomada en la cinematografía del director sueco en *Los comulgantes*, y es una imagen utilizada por Borges (aunque desprovista de la aureola ominosa que adquiere en Bergman) en su poema “Jonathan Edwards”: “En el centro puntual de la maraña / hay otro prisionero, Dios, la araña” (1980: 28). Aprovecho la mención a Bergman² para introducir una alusión a la escritora uruguaya Armonía Somers, pues Mario Benedetti recurre a este cineasta como término de comparación para caracterizar el mundo literario de dicha autora, no lejano al de Dueñas u otros escritores que van a tratarse en este trabajo. Según Benedetti en un artículo titulado “Armonía Somers y el carácter obscuro del mundo”, ella, al igual que el mencionado director, “experimenta simultáneamente rechazo y fascinación ante lo demoníaco, ante el horror y las perversiones de los humanos”, y agrega que el mundo de la escritora uruguaya “es infernal y está poblado de seres crueles e incommunicados” (citado en Visca 1990: 13). Se infiere de la literatura de Somers una cosmovisión próxima a la que se destila en parte de la obra de otros creadores cuyos nombres han aflorado o aflorarán: “El mundo narrativo de Armonía Somers es vehículo expresivo de una áspera, amarga y por momentos macabra y cruel imagen de la vida” (*ibid.*)³. El fragmento séptimo del Canto V de *Los Cantos de Maldoror* de Lautréamont podría considerarse como un texto precursor, y conformaría otra pieza de este puzzle, prefigurando rasgos capitales en los textos que luego nos ocuparán, como la inmovilidad de la víctima, la reiteración dilatada de la situación en el tiempo, que se produce “noche tras noche”, o el acto de vampirismo (aquí explícito):

Noche tras noche, a la hora en que el sueño alcanza su mayor grado de intensidad, una vieja araña de gran especie saca lentamente la cabeza de un agujero practicado en el suelo, en una de las intersecciones de los ángulos de la habitación. Escucha atentamente si algún rumor hace rebullir, todavía, sus mandíbulas en la atmósfera [...]. Cuando se ha asegurado de que el silencio reina por los alrededores, saca sucesivamente, de las profundidades de su nido, sin la ayuda de la meditación las distintas partes de su cuerpo, y se acerca con precaución a mi yacija. ¡Cosa extraordinaria!, yo, que hago retroceder el sueño y las pesadillas, me siento paralizado en la totalidad de mi cuerpo cuando trepa por los pies de ébano de mi lecho de raso. Estrecha mi garganta con sus patas y me chupa la sangre con su vientre.

¹ La pugna contra un arácnido gigantesco, aunque en este caso mecánico, también se narra en un relato de Dino Buzzati: “La máquina”. En el *legendarium* de Tolkien, la araña devoradora de luz Ungoliant desempeña un rol arquetípico similar, del mismo modo que *La araña negra* de Jeremias Gotthelf.

² Gerard Casau (2006) advierte que predomina en la producción fílmica legada por Bergman “un clima de horror contenido, la sensación de estar siempre a un paso de lo innumerable”.

³ Evelyn Fishburn menciona entre las características básicas de la narrativa somersiana “her fascination with the absurd and the macabre, her freedom to indulge in what is considered bad taste and the iconoclastic drive underlying all her writings” (1998: 31), constituyendo esta “a deeply stirring, angst-ridden demythologisation of the spurious values and beliefs which sustain us in our everyday lives” (32).

¡Sencillamente! ¡Cuántos litros de un licor purpúreo, cuyo nombre no ignoráis, se habrá bebido ya desde que efectúa la misma operación con una persistencia digna de mejor causa! (Lautréamont 2001: 278-279)

2. HISTORIAS CON MIGALAS Y SEMEJANTES

Los textos que vamos a tratar, de los cuales el arácnido se erige en protagonista esencial, se estructuran, al igual que otros de la tradición ya apuntada, en torno a la dialéctica “víctima-verdugo” o “presa-depredador”, tándem vertebrado en base a una interdependencia entre ambas entidades. Generalmente la primera de ellas habla en primera persona y describe su situación y los movimientos de la amenaza que la acecha, y en los dos casos que trataremos con mayor profundidad dicha víctima se encuentra en posición yacente sobre su lecho a merced de su perseguidor, lo cual acentúa su indefensión⁴. En ambos, la presencia de dicho animal es constante y ya se ha asimilado a la cotidianidad. De ahí el recurso a la narración en presente con frecuencia iterativa, pues se cuentan en una única ocasión sucesos que ya forman parte de la costumbre y conforman una situación enquistada y dilatada en el tiempo, que sólo ofrece falsas treguas para quien sufre el hostigamiento.

En el relato de Arreola, la oscuridad acrecienta la incertidumbre y la indefensión de quien sufre el acoso, al verse privado del sentido de la vista y contar fundamentalmente con el oído para interpretar las equívocas impresiones que recibe, lo que también ocurre en algunos relatos fantásticos hispánicos como “Cuello de gatito negro” de Cortázar o “La larga cabellera negra” de Mujica Láinez. Claude Dumas define “La migala” como un “cuento breve de terror” cuyo tema es “el hombre frente al terror *engendrado por su propia voluntad* (¿qué es el terror?); la fascinación del terror; lo abismal del alma humana” (1983: 75, el énfasis es mío). Esta apreciación se hace eco de la ambigüedad presente en el cuento, ya que la migala brindadora de entropía en el microcosmos doméstico es más presentida que vista, y el lector se plantea si obedece a una presencia objetiva, si es realmente víctima su protagonista del hostigamiento de una entidad ajena, o todo lo que ocurre obedece a una proyección psíquica fruto de un estado de profunda ansiedad y de una imaginación enfebrecida; cuando el alimento que deja para ella desaparece, se le presenta la disyuntiva de “si lo ha devorado la migala o algún otro inocente huésped de la casa” (Arreola 1986: 76). Su hogar se convierte en una “casa tomada” por esa presencia que “discurre libremente” (75) en sus estancias y es considerada como “la amenaza total, la máxima dosis de terror que mi espíritu podía soportar” (*ibid.*)⁵. No obstante, el narrador autodiegético continúa padeciendo la situación y no se libra de ella, como arrastrado por una fatalidad. Ya desde entonces la impotencia marca su destino.

La alienación de los personajes es un vector capital. En el cuentario de Dueñas al que pertenece el relato que vamos a tratar, *Tiene la noche un árbol*⁶, dicha condición alienada se extiende a varios personajes, como el protagonista de “La timidez de Armando”; la niña protagonista de “La tía Carlota”, el cuento que lo inicia, comienza de este modo su narración:

⁴ Su estado parece remitir a la llamada “parálisis del sueño”, experiencia ubicada en el estado liminar de la duermevela y que ha nutrido destacadas obras pictóricas presimbolistas y simbolistas como las diversas versiones de la “Pesadilla” de Fuseli, y “La noche” de Ferdinand Hodler.

⁵ Esta idea es retomada en cierta forma en el relato “Muerte por alacrán” de Armonía Somers, el cual presenta algunas concomitancias con los cuentos que estamos abordando aquí y constituye un ejemplo, según la propia autora, de una “literatura de la crueldad” en la que podría encuadrarse parte de su narrativa. En dicho texto, la liberación del alacrán en una mansión a modo de venganza por parte de dos transportistas que trasladan varios enseres a la misma implica “el comienzo de la descarga del terror” (Somers 1991: 593) y el punto de partida de una trama en la que se airean los trapos sucios de una familia acomodada mientras el aterrado protagonista recorre la morada en pos de ese alacrán cuya presencia, como en el caso de la migala arreolana, es más adivinada que comprobada fehacientemente.

⁶ Su título está extraído de un verso de “Muerte sin fin” de José Gorostiza: “*Tiene la noche un árbol / con frutos de ámbar; / tiene una tez la tierra, / ay, de esmeraldas*” (1996: 74, el énfasis es mío).

“Siempre estoy sola como el viejo naranjo que sucumbe en el patio” (Dueñas 1958: 7)⁷. Las señoritas de Moncada en “Al roce de la sombra” recrean perdidos tiempos de opulencia “enloquecidas en el vértigo del sueño, miserables en el hondón de su pasado” (54), mientras que la protagonista de “Topos uranus” se refugia en su mundo de perfumes, jabones y cosméticos, un “huerto de magia” que “aminoró muchas de mis amarguras” (102) y destaca “la importancia que aquel paraíso de colores significó para mí, para mi espíritu abandonado a la sola emoción de aquella bodega encantada” (104), espacio al cual remite el propio título del cuento⁸. Se trata de sujetos alienados, situados al margen, desubicados con respecto a las categorías convencionales, habitantes de un mundo narrativo elaborado por una escritora caracterizada “por su fino espíritu, por su amor a las cosas mínimas y a los entes repulsivos; por la fuerza y originalidad con que construye el andamiaje de sus narraciones fantásticas y por los ingeniosos recursos con que nos introduce en un mundo en el que ningún horror es imposible” (González Peña 1984: 318).

En el cuento de Arreola una analepsis nos remite al momento en que la migala apareció en la vida del narrador y comenzó a enseñorearse de ella; sabemos que el animal fue adquirido en una sucia barraca de feria⁹, espacio de la anomia, la desviación y la singularidad que refuerza la idea de que “lo fantástico no se aviene con la fabricación en serie, anónima e intercambiable. El misterio tiene que estar presente desde el comienzo” (Caillois 1970: 14). En el de Dueñas, sin embargo, no constan datos relativos al origen de la presencia conturbadora, permaneciendo velado este dato en su cuento, y tal indeterminación hace aún más atemporal e intensa la presencia de la araña. En el caso del pasaje anteriormente citado de Lautréamont tal información se da hacia el final; el ritual de castigo obedece a una razón: la araña es resultado de la fusión en un único ser de dos antiguos amigos de Maldoror que sobrevivieron a sendos intentos de asesinato perpetrados por este y a quienes fue concedido el poder de atormentarlo durante diez años de este modo y en esta guisa¹⁰. Maldoror aguarda que la araña acabe con su vida y le brinde un deseado descanso: “Espera que esta noche (¡esperadlo con él!) vea la última representación de la succión inmensa; pues su único deseo sería que el verdugo terminara con su existencia; la muerte y estaría contento” (280). En ese fragmento maldororiano la criatura no es sólo un portador de angustia y temor, sino también de salvación en cierta medida, al igual que en el cuento de Arreola, donde la migala es contemplada por el personaje como “el infierno personal que instalaría en mi casa para destruir, para anular al otro, el descomunal infierno de los hombres” (1986: 75). Mercedes Suárez apunta que este protagonista arreolano se ubica entre “el sueño y el insomnio, la angustia vital y *el masoquismo*” (2000: 207, el énfasis es mío) acechado por un animal que “es símbolo de la problemática del narrador y compañera necesaria para colmar el hastío y sentir al máximo la desesperanza” (*ibid.*). He enfatizado la palabra “masoquismo” porque me parece clave en la configuración de estas obras que estamos abordando, al igual que en otros relatos protagonizados por individuos que se

⁷ Graciela Monges llama la atención sobre este aislamiento de los personajes infantiles de la narradora, quienes “son siempre solitarios e incomprensidos; son huérfanos o tienen madres que los rechazan y hostilizan” (1996: 206).

⁸ El *topos uranus* es el reino celeste donde se sitúan las ideas de acuerdo a la cosmología platónica.

⁹ Compartiría con entes como fantasmas o vampiros un origen singular e incierto (aunque en menor grado que la araña de Dueñas) en función del cual la imaginación “los representa dotados de permiso de entrada al mundo real; lo que es más, se trata de entradas incomprensibles, sin expiación posible, invariablemente funestas. Concibe a esos seres no confinados en Brocelianda o Walpurgis, sino pasando a través de los muros de castillos alquilados ante el escribano y de espejos comprados en un salón de ventas o a un cambalachero de barrio y cuya procedencia, por lo tanto, permanece incierta” (Caillois 1970: 14).

¹⁰ El arácnido como arma de venganza aparece dentro de la narrativa de Dueñas en el texto “Los huérfanos” (perteneciente a su último libro, *Antes del silencio*, una “glosa de pesadillas”, “colección brevísima de historias [...] sancionadas por el duende del agobio y el abandono”, según reza su contraportada), donde dos hermanos utilizan una tarántula como instrumento para librarse de unos padres a los que acusan de desatención y maltrato. También aparece con papel semejante en “La boda” de Silvina Ocampo, casi a modo de juguete usado para librarse de una existencia ajena envidiada y sentida como molesta, y en una de las *Noches lúgubres* de Alfonso Sastre: “La bruja de la calle de Fuencarral”.

procuran a sí mismos un tormento, como “Fragmento de un diario” de Amparo Dávila, cuyo protagonista se entrega al “aprendizaje del dolor, gradual y sistematizado como una disciplina o como un oficio” (1959: 9)¹¹ o “El amante de las torturas” de Julián del Casal, centrado en “aquel extraño joven que, para conjurar su spleen, ha hecho del sufrimiento una voluptuosidad” (2003: 80). Estos individuos, posibles avatares del *Heautontimoroumenos* baudelaireano, se proporcionarían el tormento de la angustia en ese ergástulo privado antes que abandonarse a la indolencia y al hastío; en el caso de los relatos de Arreola y Dueñas mediante el sometimiento a sendos arácnidos¹². Y ello permite una conexión con el relato “La araña” de H. H. Ewers, el cual maneja también el rapto de la voluntad arrobada y la ligazón de temor y voluptuosidad, generatriz de una demencia conducente a una autoinmolación por ahorcamiento cuyo proceso queda consignado con el tono confesional dado por la forma de diario donde queda plasmada la erosión volitiva del joven estudiante Richard Bracquemont por parte de Clarimonde¹³, la vecina de enfrente, a quien ve tejer casi sin descanso y con gran pericia en una pequeña rueca. Su descripción un tanto nebulosa se orienta en la dirección de la antropomorfización de la araña y el vampirismo:

¿Qué aspecto tiene? Eso no lo sé realmente. Tiene cabellos negros con rizos ondulados y es bastante pálida. Su nariz es estrecha y pequeña, con aletas que palpitan dulcemente. Sus labios son pálidos y me da la impresión de que sus pequeños dientes son puntiagudos como los de un animal feroz. Sus párpados arrojan profundas sombras, pero cuando los abre, brillan unos ojos grandes y oscuros. Todo esto, más que saberlo, lo presiento. Es difícil identificar algo con exactitud detrás de unos visillos (Ewers 1988: 256).

Bracquemont va resultando enredado en un juego de prestidigitación a distancia y un enamoramiento que mixtura, como en casos anteriores, atracción y repulsa amalgamadas en “una fuerza de una índole desconocida, y no obstante extrañamente sensual en su ineludible tiranía” (272), un conjunto de “indecibles sufrimientos [que] constituyen mi más sublime deleite” (273).

Otro texto que invita al comparatismo en este contexto es “Aracné” de Marcel Schwob, en el cual la credibilidad del discurso del narrador zozobra al ser emitido en un manicomio donde él ha ingresado tras haber acabado con la vida de la costurera Ariana (nótese la paronomasia con que juega la elección de su nombre). Refiere cómo, durante su encierro, la occisa reaparece en su vida con forma de araña que durante la noche se adueña de su corazón, y de su sangre, bebiéndola:

Día tras día, aquí, en mi celda blanca, ella se me ha aparecido, desde aquel momento en que percibí a una araña que tejía su tela encima de mi cama: era pequeña, morena, de patas ágiles.

La primera noche bajó hasta mí, a lo largo de su hilo; suspendida ante mis ojos, bordó sobre mis pupilas una sedosa y oscura tela de tornasolados reflejos y luminosas flores purpúreas. Luego sentí junto a mí el cuerpo nervioso y contraído de Ariana. Me besó el pecho, sobre el corazón... y grité por el ardor de la quemadura. Y nos besamos largamente, sin decirnos nada.

¹¹ El título inicial de este cuento era, significativamente, “Fragmentos de diario de un masoquista”. Dávila es una autora cuya obra es afín en algunos aspectos a la de Guadalupe Dueñas: ambas comenzaron en la poesía y recorrieron con su escritura un universo temático similar.

¹² En esta idea estriba el paralelismo que Graciela Monges indica entre los textos respectivos de Arreola y Dueñas que centran nuestra atención: “Ambos personajes disfrutaban del placer masoquista en vías de purgar una culpa” (1996: 206).

¹³ Advértase la homonimia con una de las más señeras “muertas enamoradas” de Gautier.

La segunda noche, tendió sobre mí un velo fosforescente, salpicado de verdes estrellas y círculos amarillos, recorrido por puntos brillantes que huían y jugaban entre sí, que se agrandaban y se achicaban, temblando a lo lejos. Y, arrodillada sobre mi pecho, ella me cerró la boca con su mano; en un prolongado beso sobre el corazón, me mordió la carne y me chupó la sangre hasta sumirme en la nada del desvanecimiento.

La tercera noche me vendó los ojos con un crespón de seda mahrata, en el que danzaban multicolores arañas cuyos ojos refulgían. Y me apretó la garganta con un hilo sin fin; y violentamente atrajo mi corazón hacia sus labios por la herida de la mordedura. Entonces se deslizó por mis brazos hasta mi oído, para decirme en un susurro: “¡Soy la ninfa Aracné!” (Schwob 1981: 70-71).

En el “Cuento de horror” de Arreola el “yo” del narrador era el escenario de las apariciones del fantasma de la amada¹⁴; en “La migala” el espacio sobre el que el animal impone su dominio sería la “casa tomada” de la mente, de cuya posesión su dueño se ve despojado para ceder la soberanía a ese animal que campa por ella tras su liberación¹⁵. El espacio cerrado desde donde el sujeto enuncia su vivencia constituye un *locus* recurrente como piedra angular en la literatura de horror a lo largo de su historia, escenario de confrontación con la alteridad:

As a strain, the Closed Space was to remain in use until our present time in “mainstream” literature; but by the side of this, one genre has emerged of which that symbol constitutes the *raison d'être*: the horror genre is an embodiment of the Closed Space symbol and begins and will predictably end with a confrontation of this space by man. It has to do with boundaries, limits, barriers and their transgression; with the Dark as manifested in man’s confrontation with and persecution by evil, the Alien, the Other (Aguirre 1990: 81).

En el relato de Dueñas la habitación es también un espacio cerrado, trasunto de una mente acosada por esa obsesión corporeizada en la araña, que mina paulatinamente las fuerzas y la integridad del sujeto a través de un drenaje psíquico y emocional: “Con su ojo alerta, en su atalaya de viento, acecha mis insomnios, y sorprende la derrota de mi rostro sin máscara, flácido y vencido. [...] Cuando en largo sollozo me tiendo sobre las sábanas ácidas cae al ras de mi carne y goza con mi vigilia” (1958: 41). La situación de la víctima está signada por la alienación, la soledad y el desamparo en los dos textos mexicanos que nos ocupan en mayor grado, los cuales comparten asimismo opciones estilísticas cercanas a lo poemático. Ambos son de reducida extensión, y participan de esa indeterminación genérica que acompaña lo que se ha dado en llamar “minificción”¹⁶. No olvidemos que Guadalupe Dueñas comenzó

¹⁴ Es una imagen cuya genealogía puede rastrearse en textos como el “Nocturno XV” de Leopoldo de la Rosa: “Mi alma es un castillo solitario / que recorre un fantasma” (1996: 95-96). Rufino Blanco Fombona utiliza una imagen parecida en “Corazón adentro”: “Y el murado castillo taciturno / Único albergue en el horror nocturno / Era mi corazón. ¡Y no me abría!” (1928: 143).

¹⁵ Los planteamientos de estos cuentos se hallan en sintonía con la tendencia crecientemente psicológica de la literatura de horror ya en el XIX, viraje interiorizante cuyas premisas podrían sintetizarse en los siguientes versos de Emily Dickinson (1961: 333): “One need not be a Chamber – to be Haunted – / One need not be a House – / The Brain has Corridors surpassing / Material Place”. En la literatura de Dueñas, como advierte Rose S. Minc, las problemáticas planteadas se captan “a partir de la torturada dialéctica de la mente y el alma de los entes de ficción y es ésta la que tiene primacía con respecto al mundo exterior” (1977: 161, el énfasis es mío).

¹⁶ En el caso de Dueñas, se ha hecho notar que los textos de *Tiene la noche un árbol* avanzan hacia el afianzamiento de esta modalidad, dejando atrás las posibles rémoras propias del cuento convencional en su extensión y conformación: “No será exagerado decir que los cuentos reunidos en *Tiene la noche un árbol* avanzan hacia la disolución del género. Textos cada vez más breves, apenas apuntes, apenas estampas; textos en los que desaparecen paulatinamente las fuerzas antagónicas de los argumentos y las voces de los conflictos” (Martínez Carrizales 1993: 16). El mismo crítico focaliza el “empeño de la autora por liberar sus hallazgos de las obligaciones clásicas del cuento” (*ibid.*) e indica que el texto que estamos estudiando, entre otros, despliega “un discurso que expone con

cultivando la poesía, y continuó durante su carrera literaria cincelando su estilo con herramientas líricas –es destacable, en este sentido, el empleo de hipálages como “sábanas ácidas” o “estruendo luminoso”– e impregnando su narrativa de “la lírica como arte, trabajando su material más inmediato: el lenguaje. Como en un poema, Guadalupe Dueñas deja esfumar el fondo para explicarse mejor por el estilo que por el contenido” (Arana 1972: 97). Eve Gil sostiene una opinión similar; para ella, la prosa de la autora “es poesía en estado puro” (2005: 14)¹⁷. Así, la anécdota es mínima, e importan más el estudio y la constatación de un avatar psíquico que se plasma a través de esa prosa poética orientada hacia lo pequeño y aparentemente nimio:

Guadalupe Dueñas, en original línea del horror, tendiendo al poema en prosa, en “Tiene la Noche un Árbol”, crea insólitas minucias de original rareza. Buriladora, bordadora de frases, Guadalupe Dueñas prefiere escoger hechos objetivos, pequeñas escenas –como esa de Los Piojos, premeditadamente repulsiva– para verlas desde fuera y describirlas con cruel y bella exactitud.

Con un humor particular, con una ironía dolorosa, Guadalupe Dueñas, tras el visillo de su ventana, atrapa a su muy personal manera, desconcertantes, inesperados y mínimos hechos a los que les pone el hilo fino y recamado de su prosa, con agujas que de pronto nos pinchan (Valadés 1960: 35).

Las imágenes a las que Dueñas recurre en referencia a la habitación la equiparan con una tumba o con una prisión, vinculándola asimismo a un dominio nocturno, que sin embargo no se neutraliza con la luz del sol: “Me observa desde la telaraña nocturna; su pupila me acusa y me condena. Y no la disuelve ni mi caudal de vanidades ni mi pozo de soberbia, ni siquiera el estruendo luminoso del día” (1958: 41). Los vocablos alusivos al acto de mirar abundan: el sustantivo “pupila” se repite tres veces, acompañado de metonimias generadas por la adjudicación de ciertas acciones a esa parte del cuerpo –“su negra pupila descubre abismos transparentes en los espejos de mi alcoba” (*ibid.*); “su pupila me acusa y me condena”, “su pupila me descubre y me afrenta con su risa” (*ibid.*). El papel del ojo como instrumento de vigilancia y acoso y órgano que, metafóricamente, vehicula la acción disfórica de persecución, espionaje o acecho ejercida sobre la víctima, es frecuente en la historia de la literatura, como puede leerse en muchos otros textos: tal es el caso del Ojo Fosforescente que preside un paraje desolado en el “Informe sobre ciegos” sabatiano, durante el delirio en el cual Fernando Vidal Olmos desciende a los reinos ctónicos. Podemos recordar también la mirada de la espectral segunda esposa de Jock Muirland, protagonista de “El ojo sin párpado” de Philarète Chasles, cuya mirada vigilante lo acompaña sin descanso con una fijeza e intensidad tales que lo conducen a un estado para cuya descripción no se elude la metáfora vampírica:

¡Pobre Muirland! Los hermosos ojos de su esposa no le concedían reposo; eran, como diría el poeta, estrellas eternamente encendidas para deslumbrarlo [...]. En cuanto a Muirland, un día desapareció. Habían transcurrido tres meses; el suplicio que había sufrido había arruinado su vida y *apurado su sangre*; sentía que aquella mirada

precisión estados de ánimo, meditaciones, hallazgos de una vigilia solitaria y sin consuelo; me contradigo inmediatamente: sólo un consuelo, el único permitido a este soliloquio que se ha convertido en una manera de ser, en un carácter: el brillo acerado de las imágenes, su trama lenta y delicada” (1997: 22). Hay que mencionar también al respecto que el especialista Lauro Zavala lo ha incluido en uno de sus volúmenes antológicos de minificciones (*vid.* Zavala 2003: 219).

¹⁷ Emmanuel Carballo también incide en este lirismo y en lo movedido de la adscripción genérica de sus producciones, constatando que la prosa de la escritora jalisciense “está más próxima a la del poeta que a la del cuentista. De allí el tono lírico que recorre todos sus textos. Solamente por la amplitud y elasticidad que hoy en día caracterizan a los géneros literarios, se pueden catalogar como cuentos los de esta autora. Estrictamente participan, por anfibios, de las notas constitutivas del poema en prosa y de la prosa que contiene levaduras de cuento” (1956: xxi).

de fuego le consumía. Cuando regresaba del campo, cuando permanecía en casa, cuando iba a la iglesia, siempre estaba a merced del terrible rayo resplandeciente, que penetraba hasta lo más hondo de su ser y que le sobrecogía de terror (Chasles 1995: 160, el énfasis es mío).

En la misma órbita podríamos situar el ojo de “El corazón delator” de Poe, o el de Sauron en *El Señor de los Anillos* tolkieniano. Por otra parte, la proliferación de ojos en el desenlace de “Griselda” de Amparo Dávila conforma una escena que se asemeja a algunas de *Los crímenes del Dr. Mabuse* de Fritz Lang, o a la secuencia onírica daliniana en *Recuerda*, de Hitchcock. Retomando la narrativa de Guadalupe Dueñas, la aparición de una mirada que canaliza una persecución, un acoso, también se muestra en las vívidas impresiones que en la niña protagonista del ya citado “La tía Carlota” despierta un Cristo “llagado y negro” que “no termina de cerrar los ojos” (1958: 10) y “que me persigue con sus ojos que nunca se cierran” (13). En “Las vacaciones de las señoritas Montiel” la más joven y enfermiza de ambas sufre pesadillas en las que aparecen recurrentemente “ojos sin cabeza girando en una ronda fúnebre” (1991: 45) que la persiguen. Por otra parte, en un cuento de Juan Vicente Melo significativamente titulado “Tarántula”, el protagonista, tras una sesión de *ouija*, se ve acosado por visiones de entidades tales como “intestinos que se contorsionaban de risa en el suelo” (2001: 294) u hombres de porte ciclópeo que poseen por cabeza “una vesícula ocupada por un ojo vidrioso que se obstina en mirarme” (295).

Volviendo al cuento concreto de Dueñas, en él la araña es personificada, dotada de facultades intelectivas, y de atributos físicos humanos –además del ojo– tales como “piernas lacias, cabellos húmedos” (1958: 41). La antropomorfización de la araña¹⁸ (en este caso mediante la mención a características humanas, como esa sustitución de la designación “patas” por “piernas” o la alusión a sus “cabellos húmedos”) es una estrategia también empleada por Tomasso Landolfi en “Il babbo di Kafka” –palimpsesto enhebrado sobre “La metamorfosis” del autor checo– y también por Henri Michaux en la “Vida de la araña real”, que Arreola hizo suya traduciéndola e incluyéndola en su *Bestiario*. Allí esta parece también investida de atributos humanos; por otra parte, el ardor y el ansia con que la cazadora busca a su presa y se hace con ella semeja el enardecimiento sexual, y la interacción alimentaria entre ambas una cópula simbiótica e iluminadora:

La araña real destruye su ambiente por digestión. ¿Y cuál digestión se preocupa por la historia y las relaciones personales del digerido? ¿Qué digestión pretende consignar todo esto por escrito?

La digestión obtiene virtudes que el mismo digerido ignoraba, y de tal modo esenciales, que sus restos son pura pestilencia. Huellas de corrupción *ipso facto* ocultadas bajo tierra. Por regla general, se aproxima como amiga. No es más que dulzura y tierno deseo de comunicación. Pero tan implacable es su ardor, y su boca inmensa desea tanto auscultar el pecho del prójimo (y su lengua siempre tan inquieta y tan ávida) que finalmente acaba por tragárselo todo.

¡Cuántos forasteros han sido ya devorados!

Sin embargo, la araña se desespera cuando sus brazos no encuentran nada por estrechar. Va pues en busca de una nueva víctima. Aquella que mientras más se debate, más exaspera su afán de conocimiento. Poco a poco la introduce en sí misma, y la coteja con todo lo que en ella puede haber de más importante y valioso. Y nadie podría dudar de que esta confrontación aporta una luz definitiva (1972: 135).

¹⁸ La mención a la prosopopeya remite, en el ámbito de las artes visuales, a las imágenes de la etapa más sombría de Odilon Redon, entre las que se cuentan arañas dibujadas bien con plañidero rostro humano, bien con una equívoca sonrisa.

La inserción del ejemplo de Michaux me permite aquí incluir una referencia extraída del mundo del rock, donde el correlato de lo que estamos tratando sería la canción “Lullaby” del grupo británico The Cure¹⁹. Lo contado en su letra también está marcado por la ambigüedad, ya que los oyentes no sabemos si la presencia de ese “hombre-araña” es real u obedece a una proyección de las fobias de un yo paralizado e indefenso, abocado a ser engullido por ellas:

On candystripe legs the spiderman comes
softly through the shadow of the evening sun,
stealing past the windows of the blissfully dead
looking for the victim shivering in bed.
Searching out fear in the gathering gloom
and suddenly! a movement in the corner of the room!,
and there is nothing I can do when I realise with fright
that the spiderman is having me for dinner tonight (1989).

La actitud del depredador ante su víctima contiene connotaciones eróticas similares a las del fragmento del autor de origen belga: “His arms are all around me and his tongue in my eyes: / ‘Be still be calm be quiet now, my precious boy. / Don’t struggle like that or I will only love you more” (*ibid.*). Por otra parte, podemos comprobar, tanto en algunos de los textos que ocupan primordialmente este trabajo como en la canción inmediatamente citada, que el lecho es el lugar donde los protagonistas de las obras de este mosaico, dolientes, inmovilizados y anulados en su voluntad, suelen sufrir el acoso y la subyugación por parte de esa presencia arácnida real o imaginaria que absorbe toda su atención al modo de las figuras del empapelado amarillo que concentran la de la protagonista del conocido cuento de Charlotte Perkins. La víctima-narradora del arácnido, yacente en la cama, se halla paralizada, dominada por la lasitud y la inacción, a lo que contribuye la creación de una atmósfera onírica, rasgo propio de la cuentística de Dueñas, donde hechos, objetos, personas y circunstancias se ven revestidos de un “extraño halo irreal característico del sueño” (Arana 1972: 97)²⁰. En su narrativa lo cotidiano es objeto de frecuente transmutación mediante un recurso consistente en “la contaminación de la realidad objetiva por ‘otra’ realidad, aquella que es proyección de los sueños del hombre, de sus necesidades y aspiraciones, de sus psicopatologías” (Minc 1977: 124-125).

Si en el clásico “El almohadón de pluma” de Horacio Quiroga asistíamos a una consunción con explicación entomológica (que lo emparenta en cierto grado con un cuento como “La araña cangrejo” de Erckmann y Chatrian), en el relato de Dueñas, al igual que en el arreolano, la vampirización es, como apuntamos anteriormente, preponderantemente psíquica: un drenaje de fuerzas que también se refleja somáticamente en la situación de la víctima, representativa de que por lo general “Guadalupe narra, desde el cuerpo torturado, desde el cuerpo despreciado, vejado...” (Gil 2005: 14): su rostro está “sin máscara, flácido y vencido”, y en sus “entrañas secas anida la fatiga” (Dueñas 1958: 41). No obstante, entre ese ente vampirizador y su inerte víctima surge una dependencia, una suerte de “síndrome de Estocolmo”, pues esta última ya no puede prescindir de la compañía de su captora: “¡No quiero que la toquen! Que la dejen en mis muros, que la dejen en mi cuarto, en mi tumba de sábanas

¹⁹ Referencias de tal recurso aún más recientes cronológicamente las tendríamos en el ámbito cinematográfico en obras como *Hiruko the goblin* de Shinya Tsukamoto, o la película de Henry Selick *Los mundos de Coraline*, basada en una novela corta de Neil Gaiman, donde la arpía captora que necesita presencias humanas para otorgarse forzadas compañías y dar sentido a su mundo es mostrada como una mujer-araña.

²⁰ María Elvira Bermúdez incide sobre el particular en su escrito dedicado a la fantasía literaria mexicana: “Amparo Dávila y Guadalupe Dueñas tienen cuentos estupendos con base onírica en *Tiempo destrozado* y *Tiene la noche un árbol*, respectivamente. Aquí los sueños, lejos de ser tan explícitos como en Quevedo o en Dickens, contribuyen a forjar una atmósfera irreal y poética que, antes que nadie, descubrió Gerardo de Nerval” (1975: 100).

blancas y lunas encadenadas. La conozco y me uno a su vaivén de péndulo y a su morir hipócrita. Que nadie piense en quitarle su telaraña de ecos, su hamaca sobre el vacío” (42). La forma de la telaraña como metáfora de la intrincada cárcel de la mente impregna las imágenes del texto de Dueñas y se relaciona con el simbolismo del lazo, según Durand “potencia mágica y nefasta de la araña, del pulpo y también de la mujer fatal y hechicera” (2005: 112). Asimismo, el movimiento del animal, un “vaivén de péndulo”, podría suscitar evocaciones del suplicio descrito en “El pozo y el péndulo” de Poe, así como del inapelable transcurso del tiempo. “La araña” no es el único cuento de Dueñas donde los animales actúan como “heraldos negros” –si se me permite la imagen vallejiiana–, mensajeros de la muerte o la insania²¹. Lo mismo ocurre con las ratas del cuento homónimo o los “perros de rostro humano” que integran “la jauría microscópica” de “La hora desteñida” (1958: 66-67)²². Mención especial dentro de la narrativa de la autora merece “Enemistad”, que puede hermanarse en buena medida con “La araña” al presentar un sujeto paciente y un sujeto agente del acoso que erosiona progresivamente la cordura, la resistencia anímica y la integridad del primero. Aquí se trata de un gato, y su caracterización muestra concomitancias con el procedimiento seguido en el perteneciente a *Tiene la noche un árbol*. El cuento maneja una dialéctica cazador-presa que eclosiona tras una suerte de introducción a la cual sigue una amplia disquisición sobre la crueldad felina:

Los tigres de Bengala señalan con exactitud su víctima entre la manada de cebras que huyen en pleno bosque, pero el gato de Tere disimula que yo soy la presa. Sus saltos diabólicos van dirigidos contra mi cuello. No tengo instante de bienestar, amenazada por la abominable visita de este engendro (1991: 21).

Esta narradora autodiegética es consciente de que su crónica podría ser tomada como una relación sintomatológica de desequilibrio mental: “No deseo aparecer como un ser irracional bajo obsesión persecutoria. Reconozco que mis nervios están alterados. Evito discusiones sobre este aborto que me produce escalofrío, un escalofrío febril. Algo va a sucederme, algo terrible. He visto médicos y sólo recetan calmantes. Caigo en sueño angustioso lleno de presagios” (*ibid.*). Tras un intento de librarse de él, la intensidad del acoso parece redoblar, y el desgaste físico y psíquico anulador se instala sin ambages en la experimentadora al igual que en otras muestras abordadas, llegando a cobrar una omnipresencia acorde con los atributos de deidad maligna con que parece haber sido investida:

Cuando los que lo adoran no están, clava en mis ojos sus pupilas oblicuas; lanza hacia atrás el resorte de su pecho y se apresta a saltar sobre mi cara. El sudor me ciega, una lluvia helada me humedece y tiritó como epiléptica. [...] *Su dominio me humilla y me acobarda*. [...] He caído en una *postración* que empieza a preocupar a los demás (22, el énfasis es mío).

²¹ “De los cuentos de terror en que intervienen animales repulsivos relacionados de manera irracional y monstruosa con los hombres: ratas, sapos, arañas, piojos, perros, monos, salamandras... puede aislarse toda una zoología fantástica, una galería de seres malignos que cobran importancia en la medida que rinden las fuerzas o dislocan la razón de los seres humanos. Representantes de los deseos ocultos, de las culpas olvidadas, de los terrores que envenenan la soledad, son, en ocasiones, junto con la sensación de presencias invisibles, mensajeros de la muerte” (Millán 1976: 119-120).

²² En general, los animales son utilizados con profusión por la autora en el volumen: “Las ratas”, “Los piojos”, “El sapo”, “Canina fábula”, “Mi chimpancé” o “Digo yo como vaca” conforman un bestiario personal que suma el nombre de Guadalupe Dueñas a la nómina de creadores de bestiarios de las letras hispanoamericanas, como los ya mencionados Arreola y Cortázar. No obstante, y como señala Carballo, no siempre tiene su uso las connotaciones apuntadas anteriormente por Millán; en algunos de estos textos los animales permiten a la autora un rescuido de sustitución compensatoria de una realidad desdeñable “por otra del tamaño de sus apetencias – y la sustitución la consigue mediante el uso de símbolos que oponen la vida humana y la vida animal. Al darse cuenta de la infelicidad de sus criaturas, Guadalupe Dueñas añora la pureza y el gozo con que viven las especies inferiores” (1964: 81).

La misma problemática mostrada hasta aquí se plantea en “El zarpazo” de Ednodio Quintero, breve relato instalado sobre la dualidad de roles que hemos apuntado, la cual articula el desarrollo del cuento pero resulta subvertida al final del mismo en una vuelta de tuerca argumental cuya sorpresividad conecta con los cierres inesperados tan abundantes en la minificción. En él encontramos constantes ya vistas: la presencia permanente del oponente acosador (cuya ambigua naturaleza parece escorarse en este caso hacia la condición de ave rapaz), o el encierro y la tensión de la alerta casi continua del narrador:

Confinado a una húmeda y sombría cueva. Reducido a un espacio que no permite estar de pie ni permanecer acostado. Contemplando, a través de la ventana rocosa, la figura del Caballero de la Capa Negra recortada contra un pedazo de cielo de un azul triste, desteñado. Aventurar otra descripción de mi habitación y sus contornos, carece de sentido (Quintero 1993: 127).

También el agotamiento plasmado en la alusión a “las escasas defensas de mi maltratado organismo” (*ibid.*). Si en “La migala” y “La araña” se apuntaba una identificación entre la víctima y su némesis, en esta ocasión se sugiere un intercambio de roles entre ese “Caballero de la Capa Negra” (denominación personificadora que remite a una entidad eminentemente vampírica y tanática) y el narrador, siguiendo un binomio en el cual ninguno de los términos puede existir sin el otro, en conexión con la ya apuntada interdependencia que se crea entre ambos.

Según Rose S. Minc, Dueñas se sitúa en una órbita literaria afín a la de Juan Rulfo, pues ambos

se entregan de lleno a una actitud narrativa que hace del lenguaje y su manipulación un instrumento más de aprehensión de toda una nueva realidad en la que aquéllo que la razón acepta como real se aglutina con la coordenada de lo distinto, de lo oscuro, de lo atemorizante (1977: contratapa)²³.

3. CONCLUSIÓN

Tal actitud fue transitada por otros autores cuyas obras han sido analizadas aquí. Bien sean escritores, músicos o cineastas, compartirían intereses creativos focalizados en la exploración (y posible exorcismo) de motivos ansiógenos y pliegues oblicuos de la psique y las emociones, los cuales dan pie a muestras como las tratadas, dignas de incluirse en las nóminas canónicas del arte afecto a esos asuntos buscados “por los muros de la noche, en los vértices de sombra” (Dueñas 1958: 41).

BIBLIOGRAFÍA

- Aguirre, Manuel (1990). *The Closed Space: Horror Literature and Western Symbolism*. Manchester: Manchester University Press.
- Arana, María Dolores (1972). “Tiene la noche un árbol de Guadalupe Dueñas”, *Papeles de Son Armadans* LXIV: 96-97.

²³ Matiza que la diferencia entre sus respectivos enfoques estriba en que “en términos generales, el primero [Rulfo] es, en literatura, un sociólogo, mientras que la segunda es una psicóloga” (Minc 1977: 160).

- Arnold, Jack (1957). *El increíble hombre menguante*. Estados Unidos: Universal Pictures.
- Arreola, Juan José (1972). *Bestiario*. México: Joaquín Mortiz, 1972.
- . (1986). *Confabulario definitivo*. Madrid: Cátedra.
- Bergman, Ingmar (1961). *Como en un espejo*. Suecia: Svensk Filmindustri.
- Bermúdez, María Elvira (1975). “La fantasía en la literatura mexicana”, en Donald Yates (ed.), *Otros mundos, otros fuegos: fantasía y realismo mágico en Iberoamérica*. Michigan: Latin American Studies Center: 97-101.
- Blanco Fombona, Rufino (1928). “Corazón adentro”, en C. Santos González (selec.), *Antología de poetas modernistas americanos*. París: Garnier Hermanos: 143.
- Borges, Jorge Luis (1980). *Nueva antología personal*. Barcelona: Bruguera.
- Caillois, Roger (1970). *Imágenes, imágenes...* Barcelona: Edhasa.
- Carballo, Emmanuel (1956). *Cuentistas mexicanos modernos (volumen 2)*. México: Libro-Mex.
- . (1964). *El cuento mexicano del siglo XX*. México: Empresas Editoriales.
- Casau, Gerard (2006). “Ingmar Bergman y el Fantástico”. *Revista Fantastique* 4 enero <<http://www.revistafantastique.com/monografico.php?articulo=103---Lint>>. 10 julio 2009.
- Chasles, Philarète (1995). “El ojo sin párpado”, en Italo Calvino (selec.), *Cuentos fantásticos del XIX (volumen 1)*. Madrid: Siruela: 145-163.
- Cure. *Disintegration* (1989). Gran Bretaña: Fiction Records.
- Dávila, Amparo (1959). *Tiempo destrozado*. México: Fondo de Cultura Económica.
- De la Rosa, Leopoldo (1996). “Nocturno XV”. *Libro de los Nocturnos*. Selec. Vicente Pérez Silva. Santafé de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo: 95-96.
- Del Casal, Julián (2003). “El amante de las torturas”, en Dolores Phillipps-López (ed.), *Cuentos fantásticos modernistas de Hispanoamérica*. Madrid: Cátedra: 75-80.
- Dickinson, Emily (1961). *The Complete Poems of Emily Dickinson*. Boston: Little.
- Dueñas, Guadalupe (1958). *Tiene la noche un árbol*. México: Fondo de Cultura Económica.
- . (1991). *Antes del silencio*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Dumas, Claude (1983). “Estructuras literarias y pintura social en el cuento mexicano contemporáneo”, *Anales de literatura hispanoamericana* 12: 69-80
- Durand, Gilbert (2005). *Las estructuras antropológicas del imaginario*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ewers, Hanns Heinz (1988). “La araña”, en Juan Antonio Molina Foix (ed.), *El horror según H.P. Lovecraft (volumen 2)*. Madrid: Siruela: 243-274.
- Fishburn, Evelyn (1998). *Short Fiction by Spanish-American Women*. Londres: ILAS.
- Gil, Eve (2005). “La graciosa huida”, *Arena (suplemento cultural de Excelsior)* 351: 14.

- González Peña, Carlos (1984). *Historia de la literatura mexicana: desde los orígenes hasta nuestros días. Con un apéndice elaborado por el Centro de Estudios Literarios de la Universidad Nacional Autónoma de México*. México: Porrúa.
- Gorostiza, José (1996). *Poesía y poética*. Madrid: ALLCA.
- Lautréamont (2001). *Los Cantos de Maldoror*. Madrid: Cátedra.
- Martínez Carrizales, Leonardo (1993). "El horror, la fatiga y el silencio. Los cuentos de Guadalupe Dueñas". *La Jornada Semanal* 201: 16-20.
- . (1997). *La lección del maestro y otros ensayos*. Toluca: Instituto Mexiquense de Cultura.
- Melo, Juan Vicente (2001). "Tarántula", en Mario González Suárez (ed.), *Paisajes del limbo*, México: Tusquets: 293-97.
- Millán, María del Carmen (ed.) (1976). *Antología de cuentos mexicanos (volumen 2)*. México: Patria Cultural.
- Minc, Rose S. (1977). *Lo fantástico y lo real en la narrativa de Juan Rulfo y Guadalupe Dueñas*. New York: Senda Nueva de Ediciones.
- Monges, Graciela (1996). "El desamparo y la orfandad en *Tiene la noche un árbol* de Guadalupe Dueñas", en Nora Pasternac, Ana Rosa Domenella y Luzelena Gutiérrez (comps.), *Escribir la infancia. Narradoras mexicanas contemporáneas*, México: El Colegio de México: 197-211.
- Quintero, Ednodio (1993). *Cabeza de cabra y otros relatos*. Caracas: Monte Ávila.
- Schwob, Marcel (1981). *Corazón doble*. Barcelona: Montesinos.
- Somers, Armonía (1991). "Muerte por alacrán", en Fernando Burgos (ed.), *Antología del cuento hispanoamericano*. México: Porrúa: 591-600.
- Suárez Fernández, Mercedes (2000). *La América real y la América mágica a través de su literatura*. Salamanca: Universidad de Salamanca; Santafé de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Valadés, Edmundo (1960). "El cuento mexicano reciente". *Armas y letras* III (4): 19-39.
- Visca, Arturo Sergio (1990). "Un mundo narrativo fantasmagórico y real", en Rómulo Cosse (coord.), *Armonía Somers, papeles críticos*. Montevideo: Librería Linardi y Risso: 11-15.
- Zavala, Lauro (ed.) (2003). *Minificción mexicana*, México: UNAM.