

**Vértigo frente a la libertad y angustia vital;  
dos hipótesis sobre el fenómeno autoscópico  
en “El huésped” de Amparo Dávila**

*Vertigo in the face of freedom and vital anguish;  
two hypotheses on the autoscopic phenomenon  
in Amparo Dávila’s “El huésped”*

**Gerardo Argüelles Fernández** 

Universidad Autónoma de Querétaro, México

gerardo.arguelles@uaq.edu.mx

**Luz del Carmen Ledesma Juárez** 

Universidad Autónoma de Querétaro, México

luzdelcarmenqro@hotmail.com

Recibido: 15 Agosto 2021 / Aceptado: 25 Septiembre 2021

© Universidad Autónoma de Querétaro, México 2021

**RESUMEN**

La construcción del horror en la literatura por parte de inteligencias autorales como Amparo Dávila a menudo encuentra sus raíces en la ambigüedad de aquellos espacios lúgubres donde se gestan las experiencias que conducen al ser humano a enfrentarse con el caos constituido tras el desmoronamiento de su cotidianidad. Es en este sentido que en el presente artículo intentamos recuperar el recurso de la ambigüedad como estrategia poetológica utilizada en “El huésped” en tanto *figura del umbral*, y mediante la cual puede admitirse la existencia maravillosa del ser que acecha a la protagonista como parte de la representación explícita de la sensación del terror. Además, ofreceremos dos hipótesis en torno al motivo del doble dentro de dicho relato: en la primera analizaremos los indicios que pueden llevar a pensar en el llamado “huésped” como una ejecución autoscópica del marido de la narradora, y en la segunda

exploraremos las luchas de esta última con sus anhelos y posibilidades de libertad como las experiencias que la orillan a tal monstruoso fenómeno de despersonalización.

**PALABRAS CLAVE:** Angustia; autoscopia; despersonalización; figura del umbral; miedo; terror.

#### **ABSTRACT**

*The construction of horror in literature, performed by authorial intellects such as Amparo Dávila, often finds its roots in the ambiguity of lugubrious spaces, where the experiences that lead human beings to confront the chaos that aroused from the crumbling of their ordinariness are conceived. In this regard, the present disclosure aims to recover the use of ambiguity as a poetological strategy implemented in “The Houseguest”, which acts as a threshold figure, that allows the wonderful existence of the creature that haunts the protagonist as part of the explicit representation of the sense of horror. Furthermore, we will propose two hypotheses focused on the purpose of the double in this short story: in the first one we will analyze the elements that may lead to consider the “houseguest” as an autoscopic performance of the narrator’s husband; in the second one, we will explore the struggles that the protagonist has with her desires and her chances for freedom, along with the experiences that plunge her to such a monstrous phenomenon of depersonalization.*

**KEYWORDS:** *Anguish; autoscopia; depersonalization; fear; horror; threshold figure.*

*Casi nunca se ve tratado el concepto de la angustia dentro de la Psicología, por eso mismo debo llamar la atención sobre la total diferencia que intercede entre este concepto y el del miedo, u otros similares. Todos estos conceptos se refieren a algo concreto, en tanto que la angustia es la realidad de la libertad en cuanto posibilidad frente a la posibilidad. Ésta es la razón de que no se encuentre ninguna angustia en el bruto, precisamente porque éste, su naturalidad, no está determinado como espíritu.*

SØREN KIERKEGAARD, *El concepto de la angustia* [1844]

## **I. INTRODUCCIÓN**

En el andar por los senderos de su existencia, el ser humano se halla siempre vulnerable a caer en exhaustivas y laberínticas cavilaciones en torno a su

identidad, a la relación con el otro y con el mundo. El hombre es un ente vulnerable debido a su constante necesidad de desbaratarse y reconstruirse, de experimentar su cotidianeidad y sentirse tambalear ante aquello que yace fuera del poco y frágil control que posee sobre su alrededor, de verse al espejo, preguntarse quién es, y no obtener respuesta alguna. No es de extrañar, entonces, que la angustia, el miedo y el terror inherentes al acto de marchar sin rumbo por los senderos del espíritu humano desemboquen en una crisis de identidad provocada por el irremediable enfrentamiento con uno mismo, con la propia libertad y con la incertidumbre que es el vivir.

Dentro de la literatura, y particularmente en el género fantástico, la figura del *Doppelgänger* surge como uno de los principales motivos literarios fundantes sobre la crisis de la subjetividad humana en relación a su autoestima y confianza que no han dejado de averiguarse desde muy amplios sectores disciplinares oscilantes entre la mitología ancestral, la antropología filosófica y, desde luego, la psicología clínica. En este sentido, tales experiencias de resquebrajamiento y desdoblamiento de la personalidad a menudo son vinculadas con el horror que se gesta en ambientes generadores de tensión, colmados con una incesante ambigüedad que impera tanto en la descripción de aquello que aterroriza, como en las conductas y resoluciones claro-oscuras de los personajes de dichas narrativas (Sardiñas, 2003). He aquí donde surge la cuentística de la escritora mexicana Amparo Dávila, quien no sólo se posiciona dentro de la literatura mexicana de su época junto a autores imprescindibles como Carlos Fuentes, Inés Arredondo, Juan José Arreola e, incluso, Juan Rulfo, sino que, a partir de la publicación de su primer libro de cuentos, *Tiempo destrozado*, en 1959, su pluma se distinguió por una notable originalidad y dominio en cuanto a la estética narrativa que persiguió.

Ahora bien, “El huésped”, que es quizá uno de los relatos de la cuentista más estudiados por la crítica debido a la destreza con que fue escrito, forma parte del compendio de textos incluidos en la obra ya mencionada. Mas es precisamente en la forma en la que Dávila emplea la ambigüedad como recurso literario suscitador de la angustia y el horror donde yace uno de los puntos literarios primordiales que nos interesa rescatar en el presente artículo,<sup>1</sup> y que

---

<sup>1</sup> Nuestra propuesta toma nota de los análisis sobre la significación ambigua de los entornos y temples literarios a modo de recurso distintivo de las categorías tradicionales, a menudo en controversia con Todorov, tal como lo han emprendido Barrenechea (1972) y Alazraki (2001) en general para el ámbito latinoamericano y, tanto Sardiñas (2003) como Corral y Uriarte (2008), en específico para Dávila. No obstante, aquí prescindimos del intento de reforzar la noción de “ambigüedad” en Dávila como recurso factible a una hermenéutica

nos permite hablar del llamado “huésped” como una *figura del umbral*—según el concepto acuñado por Rolf Parr— en tanto que Dávila limita la descripción física de dicho ser al grado de que el desconocimiento de su naturaleza lo colocan en el umbral de lo enigmático y de lo conocido y asimilado, logrando que el lector transite del miedo objetivo a la angustia vital explicada por autores como Karl Jaspers (2006). De este modo, pensamos que el análisis poetológico de las estrategias literarias inherentes a una obra como “El huésped” de la cuentista mexicana, gira alrededor de la meditada construcción de una prosa tejedora de la atmósfera oscura, incierta y terrorífica que persigue a personajes hundidos en sus propios espacios íntimos y topográficamente circunscritos (Gutiérrez, 2008), así como en los pequeños “caos” cotidianos de los que no pueden escaparse, y cuyo análisis e ilustración en el plano de la lógica realista—como lo lamenta el famoso psiquiatra Erich Th. Menninger-Lerchenthal a mediados de los años cuarenta del s. xx— sigue siendo insuficiente por lo menos “desde las hasta ahora por nosotros conocidas leyes de la física, química, fisiología y psicología” (1946, p. 5).

En nuestros análisis sostenemos como fundamento teórico que la ambigüedad construida por Dávila permite la aparición, propagación y permanencia de las sensaciones de inquietud y miedo lo mismo desde el campo semántico vivencial de los personajes, pero también en los márgenes hermenéuticos del lector para suscribir paulatinamente una nueva y singular “realidad” con ahínco y permanencia hasta la culminación del cuento. En este sentido, pretendemos afirmar, en apego a Horst-Jürgen Gerigk (2016), que lo que las ciencias médicas, naturales y de la conducta no terminan por estimar en sus dimensiones científicas, la creatividad literaria emerge como al menos una guía ejemplar sobre esa crítica certeza de la incertidumbre subjetiva. Si bien de inicio tal incertidumbre se presta para su remitente simbólico, queremos sostener que, en una representación ficticia, se arrojan a menudo resultados asombrosos en tanto que son inefables; mas es gracias a esa condición intangible que se justifica su trascendencia. Y lo mismo se puede decir de la representación literaria de tales conceptos como el vértigo del horror, el miedo y la angustia.

En este contexto, con apoyo en un dictamen afín que realiza Emil Angehrn (2016), queremos destacar que la oscuridad, el desmoronamiento del piso y la pérdida de la orientación, sensaciones todas ellas asociadas al horror

---

psicoanalítica llevado a la literatura, aunque no dejaría de ser —tal vez— atinado para sus propias intenciones teóricas, según lo muestran ejemplarmente Cota y Vallejos (2016) así como Rodríguez (2020).

y la angustia abismal, ancestralmente han sido también interpretadas como ejemplos fundamentales de las llamadas “experiencias límite”. Se trata con ello de una reunión de sensaciones somáticas y anímicas que incluso desde la antigüedad griega remiten necesariamente a la proto-noción del “caos”. Inspirado en Hesíodo, para Angehrn, el filósofo emérito de la Universidad de Basilea, se trata en específico del “caos” en calidad de fundamento de todas las cosas, cuya característica capital radica en la paradoja de la ausencia de límites y definiciones, dotado además ese “des-orden” con el poder de destruir todo lo conocido del mundo existente. Por otro lado, de esta recepción platónica que Angehrn recupera ya más explícitamente del *Sofista* (246c) y *Leyes* (663b, 892e), el concepto de la angustia, al menos de su línea etimológica germánica que contiene el lexema de lo apremiante del espacio por su “angostura”,<sup>2</sup> se deriva como una abstracción de aquellas sensaciones somáticas y psicológicas provenientes de esa “simple” facultad de admirar(se) y desconcertarse a la vez (Angehrn, 2016, p. 11).

Al respecto valdría abundar que la estructura fundamental de la angustia, desde su perspectiva fenomenal, admite una interpretación *sui generis* si se le aprecia como un asunto donde se debate un conflicto psico-físico consistente en una creciente angostura opresiva ejercida sobre nuestro cuerpo y un impulso reflexivo de huir de ella; metafóricamente se puede apreciar como un *sendero obstaculizado* (Schmitz citado en Fuchs y Micali, 2017, p. 99), en el sentido de que por una parte se tiene el padecimiento de lo opresivo en la garganta, el pecho y el estómago [...] y por otra la voluntad imperiosa de zafarse y salir huyendo de ese amenazante apremio. De ello podemos concluir que la estructura básica de la angustia y su experiencia vivencial radica “en el intento por librarse de ella”, lo que conduce a darse cuenta de que se está en medio de una experiencia límite en el clásico sentido pisco-somático (Fuchs y Micali, 2017, p. 99).

<sup>2</sup> Siguiendo una averiguación del concepto de la angustia entre Hiedegger y Jaspers, Argüelles Fernández aprecia lo siguiente: En la explicación que ofrece Drosdowski en su diccionario etimológico de la lengua alemana (2001, p. 8), se puede verificar que la variante semántica de la palabra indogermánica *angest* y del alto alemán medio *angust* está relacionado con una predicación que, a su vez, está muy familiarizada con la noción espacial de *lo angosto* (*Enge*) del griego *anchein* (estrangular, ahorcar) y del latín *angor* (opresión), y de ahí se derivan las nociones psico-físicas: *ahogo*, *acoso*, *apremio*, *ansiedad*; todas ellas conjuntadas en alemán con el término moderno de *Beklemmung* (ahogo, sofoco, angustia). Por derivación léxica se obtiene un matiz de *angustia* en calidad de un estado psíquico creciente y violento —en el sentido patológico de la fenomenología de Jaspers (2015, p. 213).

Desde esta óptica, podríamos sostener que la angustia se instala como una sensación ineludible ante la “gravitación” del mundo, aliviada ya fuese con vientos benignos o exaltada con maléficos, como en “El huésped” de Dávila, donde la representación literaria de esa “angustia” logra equipararse a las dimensiones filosóficas que no sólo rayan en el desconcierto del vacío y la destrucción, sino que nacen de la mera facultad de percibir llanamente el mundo. Así, el siniestro estilo narrativo de la escritora —cuya confabulación de lo monstruoso nace de la simplicidad de la vida y del silencio que ronda las esquinas más recónditas de la mente humana— arrastra al lector al abismo de las perturbaciones que germinan y proliferan en los entornos mundo-vitalicios poco o nada explícitos, mas cerrados y claustrofóbicos, propios de un sistema de realidad literaria que el teórico de literatura fantástica, Uwe Durst, inspirado en las indeterminaciones del “realismo” en Kafka, llama *sistema de realidad no-explicitamente formulado* (2010, p. 289), donde nada se enuncia apofánticamente porque todo permanece en las sombras sofocantes del asombro, la duda y lo oculto. De hecho, la noción de angustia entonces no sólo resulta ser *nada*, sino remite a una “objetivación trascendental e intersubjetiva de pena y dolor por efectos del apremio, acoso y [...] ansiedad” en medio de “un proceso de individuación experimentando una situación extrema” (Argüelles, 2015, p. 213).

Dicho lo anterior, en el análisis que se despliega a continuación partiremos, en primera instancia, de las interpretaciones de León G. Gutiérrez (2008) para comenzar a colocar la ambigüedad como un recurso poético de suma importancia en la narrativa de Dávila y, específicamente, en el cuento “El huésped”, pues en su texto “Las historias ocultas de Amparo Dávila”, Gutiérrez habla de la elección de dicha autora de construir escenarios lúgubres y sofocantes donde personajes inmersos en esa tétrica cotidianeidad experimentan una situación súbita y amenazante que los conduce a su desmoronamiento. Posteriormente, procederemos a tocar las ideas expuestas por Felipe Fuentes en su texto “Amparo Dávila or The Horror of Being a Woman” (2019), y por Iram I. Evangelista Dávila, Jesús E. Mendoza y Adriana Ramírez en su artículo “*El huésped* de Amparo Dávila, del ansia al horror” (2018). El primero plantea dos maneras de interpretar “El huésped”: la primera, en la que el lector considera que el monstruo que aterroriza es una criatura maravillosa, y la segunda, en la que la narradora alucina a dicho ser como consecuencia de los trastornos mentales que padece. Los demás autores mencionados se inclinan por la segunda vía de interpretación, pues afirman que el contexto violento y

oscuro en el que la protagonista del cuento se encuentra ocasionan que ésta padezca trastornos de ansiedad. De igual manera, en artículos como “Elementos para una aproximación simbólica *El huésped* de Amparo Dávila” Fortino Corral y Nubia Uriarte (2008) no descartan la posibilidad de que la criatura sea una mera alucinación de la protagonista, pues resaltan aquellos pasajes en los que resulta evidente que ésta se encuentra sumergida en un ambiente de abuso doméstico.

Es a partir de dichos argumentos que buscamos proponer dos nuevas hipótesis relacionadas con el motivo del doble dentro del cuento mencionado, ambas basadas en el supuesto de que, dentro del mundo finito del relato, la existencia real y maravillosa de ese ser parasitario y tormentoso (Rodríguez, 2020) de naturaleza siniestra (Gutiérrez, 2020, p. 85), el tal “huésped”, no debe ser puesta en duda ni justificada mediante una enfermedad psiquiátrica que las ciencias de la psicología bien pueden explicar sin recurrir a las posibles aportaciones de la literatura. La primera de dichas hipótesis propone el pensar a ese ser animalizado como un desdoblamiento monstruoso del marido y, al distanciarnos de cualquier teoría de desplazamiento simbólico (Corral y Uriarte, 2008, p. 219), sostenemos que lo sustituye fácticamente en su tarea abusiva de vigilar a su esposa durante sus constantes ausencias. Por otra parte, nuestra segunda hipótesis explora la posibilidad de que tal desdoblamiento pertenezca a la misma narradora, quien se halla en una exhaustiva lucha con su libertad y el juego de riesgos que ello implica, incluso el de una muy posible intención poetológica de Dávila consistente en equipar o *de facto* superar en fechorías no sólo al marido atormentador, sino a la bestia misma en su letalidad.

## 2. VÍAS COMUNES DE INTERPRETACIÓN

Narrado en primera persona por una mujer “enjaulada” tras el abuso, la incomunicación y la indiferencia con la que su marido la mira, en “El huésped” se marca, desde las primeras líneas, la condición de objeto de una protagonista cuyo nombre, incluso, yace en la neblina de lo desconocido: “Representaba para mi marido algo así como un mueble, que se acostumbra uno a ver en determinado sitio, pero que no causa la menor impresión” (Dávila, 2010, p. 6). Este dictamen primario y general sobre el descrédito existencial de la mujer, quien se siente desaparecer en la monotonía de un aislamiento involuntario y cree sucumbir en la resignación, funge poetológicamente tras la llegada del “huésped” como una *causa efficiens* para admitir, desde el lugar del lector, esa

escalada angustiante de su condición humana, la cual transita de súbito de una “vida desdichada” a un verdadero “infierno” (2010, p. 6). Desde este momento, la autora define el punto focal de su obra, estableciendo el eje central de la historia por narrar: el espacio propio invadido por un intruso.

Al respecto, León G. Gutiérrez, en su artículo “Las historias ocultas de Amparo Dávila”, afirma lo siguiente:

En los cuentos que integran los tres libros de Amparo Dávila, la acción transcurre en espacios cerrados, oscuros, o si son abiertos se convierten en escenografías lúgubres, pequeños microcosmos donde el horror agazapado lanza de repente un zarpazo, y su misericordia alcanza a seres propensos a la indefensión. Amparo Dávila apela a la acción rápida, los diálogos en más de las veces son mínimos o integrados al movimiento de la trama. (2008, p. 85)

En otras palabras, la narrativa de la autora es incendiaria, en virtud de que en ella se gesta la violencia, la soledad, la desesperación y el caos en los que los personajes son sumergidos con exabrupto al tener que enfrentarse a un estado de cosas inesperado, una situación que los orilla al desmoronamiento. Así, los ojos de la cuentista están orientados hacia la configuración de ese arriba referido *sistema no-explicito de realidad* (Durst, 2010, p. 289), y que alguien como Tzvetan Todorov acota en una disyuntiva: entre asumir que se trata de un fenómeno ilusorio de los sentidos y la imaginación, por lo que “las leyes del mundo siguen siendo lo que son”; “o bien [...] el acontecimiento tuvo lugar realmente” en una suerte de suceso excepcional ya integrado en esa realidad, sólo que con la peculiaridad de que detrás de ello, dicho esquema de realidad es regido “por leyes que nos son desconocidas” (2011, p. 24). Es ésta la incertidumbre de significación que se abre ante el lector a partir de la precaria descripción del huésped y la exaltación que despiertan sus “ojos amarillos”. Se trata así mismo de esa mirada feroz que actúa como el cristal revelador de “la cara interna, la más íntima y profunda, oscura y misteriosa donde a veces ocurren cosas extrañas que no tienen explicación ni lógica, que no se pueden aclarar ni comprender pero que suceden” (2004, p. 452). Con ello arribamos a ese nivel de ambigüedad hilada con cada palabra escondida en las sombras, extrañada en el enigma, lo que provoca que las preguntas permanezcan confusas y turbias tras terminar la lectura. Justo tales inquisiciones pensamos que no necesariamente deben ser resueltas por una lógica interpretativa que racio-

nalice lo fantástico, en razón de permitir que la inventiva de Dávila suscite el escalofrío que habrá de mutar en el terror tanto de los personajes víctimas de la monstruosidad de “El huésped” como del lector, testigo privilegiado de esa persecución angustiante.

Para alguien como Carlos Fuentes, por su parte, desde luego que la noción literaria del monstruo reside en la cohabitación de una insospechada “realidad paralela que se revela de súbito y cuyo vértigo de horror no es causado por la existencia propia de esa terrífica maravilla, sino su coexistencia” (2012, p. 166). Mas en una exploración profunda sobre las implicaciones etimológicas, epistemológicas, psicológicas y míticas del monstruo, un especialista en estos temas, como Rasmus Overthun (2013, p. 420) destaca que toda entidad así distinguida por su monstruosidad (*Ungeheuer*)<sup>3</sup> remite al fenómeno mismo de lo inaceptablemente diferente; y es a tal grado discrepante de la norma taxonómica de entidades posibles que su mera presencia acusa una crisis del orden universal de las cosas.

No obstante, son muchas las interpretaciones que surgen en torno a dicho relato, a la figura del “huésped” y al porqué del uso de la ambigüedad como estrategia literaria, según lo han averiguado tanto José M. Sardiñas (2003) como Corral y Uriarte (2008). Otros investigadores, como Felipe Fuentes, por ejemplo, escriben lo siguiente:

“El huésped” logra entonces el efecto fantástico al permitir dos posibilidades de interpretación alternativas sin que el lector pueda decantarse definitivamente por ninguna de ellas. El lector no sabe con certeza si está frente a una criatura maravillosa que atormenta a la narradora y ataca al menor, o si la narradora padece de algún tipo de desorden que la lleva a imaginar una presencia que en realidad no existe. (Fuentes, 2019, p. 59)

Otros autores, tales como Iram I. Evangelista, Jesús E. Mendoza y Adriana Ramírez en su artículo “*El huésped* de Amparo Dávila, del ansia al horror”, se decantan por la mirada psicológica, mediante la cual afirman que

<sup>3</sup> Resulta interesante recuperar el concepto alemán no-partícipe del latín (*monstrum*; desde el s. 16 *das Monster* en Auberle y Klosa, 2001, p. 538), ya que se configura de un adjetivo calificativo *geheuer* (del alto alemán *gebörig*, proveniente del alemán medio *gebiure* = amoroso, amigable, generoso, propicio). El prefijo *Un-* articula la negación a *ungeheuer*, oscilante entre lo extraño e inaceptable, y desde Freud, la relación semántica con lo ominoso (*unheimlich*) resulta por demás evidente. A modo de sinónimo de *Monster*, en el alemán moderno se construye un sustantivo neutro, por demás sugerente: *das Ungeheuer* (Auberle y Klosa, 2001, p. 260).

el aislamiento y el moverse en espacios reducidos, son características que hacen que [la protagonista] experimente sentimientos y situaciones desagradables que mellan su estabilidad mental [...] de esta manera, la ansiedad cobra fuerza y comienza a flaquear su espíritu de lucha, pierde su estado de voluntad, evoluciona una sintomatología agudizada por el aislamiento que la oprime y colapsa. (2018, p. 177)

De igual manera, en su texto “Elementos para una aproximación simbólica a ‘El huésped’ de Amparo Dávila” Fortino Corral y Nubia Uriarte, quienes, como ya lo hemos anticipado, exploran la idea de que “El huésped” “ofrece enigmas en el plano simbólico que remiten a problemas de carácter ético y existencial” (2008, p. 1), no descartan la antes mencionada lectura psicológica del relato de Dávila al destacar lo siguiente: “¿Podría ser todo esto mera alucinación paranoica de la mujer? Técnicamente, es una lectura que no puede descartarse. Sin embargo, tampoco puede negarse la existencia de un conflicto conyugal que provoca estas alucinaciones, en caso de ser tales” (2008, p. 8). En definitiva, la ambigüedad edificada por la inteligencia autoral de Dávila permite que el lector permanezca con ciertos estragos de duda durante y al final del cuento, principalmente ocasionados por la poca descripción de la entidad monstruosa que asecha a la narradora, mas, ¿son realmente las dos alternativas propuestas por Felipe Fuentes las únicas que se despliegan a partir de dicha ambigüedad?, ¿en verdad puede ponerse en duda la existencia maravillosa de la criatura dentro del mundo literario de la protagonista, y atribuirla a una crisis psicológica perfectamente explicable a partir de la psiquiatría?

### **3. DOS HIPÓTESIS SOBRE EL FENÓMENO AUTOSCÓPICO**

#### **3.1 EL DOBLE COMO INCORPORACIÓN DEL MIEDO OBJETIVO:**

##### **LA FIGURA DEL UMBRAL**

Es cierto, sí, que desde el comienzo del relato la protagonista sitúa a quien lee en un contexto cotidiano violento y abusivo propiciado por el marido, cuyas palabras emitidas directamente, a pesar de ser escasas, nacen siempre de la indiferencia, el desprecio y la desestimación de aquello que su esposa le comunica. Sin embargo, si bien un ambiente donde existe violencia doméstica puede propiciar trastornos de ansiedad, entre otros problemas psicológicos, ello no implica que el terror de la protagonista hacia un ser invasor de su hogar no derive de la existencia real de tal criatura.

Dicho de otra manera, y basándose en lo establecido por Horst-Jürgen Gerigk en su artículo “Ciencia literaria. ¿Qué es eso?” (2016), el mundo interno de un texto literario es construido por la inteligencia autoral como un imperio semántico finito creado para su comprensión y admisión dentro de sus propios límites; un espacio ficticio donde las experiencias mundanas disimuladas por el autor son aceptadas por quien lee. El teórico alemán, criticando ciertos postulados de talante interdisciplinario, defiende la idea de que elegir interpretar cualquier obra literaria desde las explicaciones racionales otorgadas por ciencias auxiliares es reducir el problema poetológico de dicho texto a una alegorización o simbolización de las crisis psicológicas de los personajes y, por consiguiente, descuidar el verdadero *positum* de la ciencia literaria ubicado en el desempeño artístico e intención significativa de la inteligencia autoral. Así, Gerigk expresa:

la literatura se distingue por el hecho de que sus condiciones, sobre las cuales la comprensión siquiera se hace posible por sí misma, se establecen de forma ideal: en completa visualización por medio de caracteres y trama en espacio y tiempo. El objeto de la ciencia literaria es, por tanto, mundo comprendido, el cual expresamente ha sido concebido para ser comprendido. (2016, p. 18)<sup>4</sup>

Si proseguimos con esta línea de análisis, el horror, la angustia y la desesperación que invaden a la protagonista de “El huésped” no brotan de la crisis psicológica provocada por la opresión en la que vive y que la lleva a imaginar una presencia monstruosa e igualmente abusiva, sino de la verdadera existencia de una criatura violenta y vigilante a la que apenas puede mencionar sin sentir agobio. Dicho con mayor atino, se trata de una sensación de escalofríos que el lector literato se permite sentir sin buscar diseccionarlos hasta hacerlos desaparecer. De esta forma, la narradora expresa: “Guadalupe y yo nunca lo nombrábamos, nos parecía que al hacerlo cobraba realidad aquel ser tenebroso. Siempre decíamos: —allí está, ya salió, está durmiendo, él él, él...” (Dávila, 2010, p. 8). En la omisión del nombre del “huésped” y en la limitada descripción del mismo es donde el miedo en el lector comienza, también, a cultivarse

<sup>4</sup> De este modo, Gerigk precisa, además, que “el comprender del psiquiatra también se encuentra con un “mundo comprendido” durante la confrontación con lo ajeno psíquicamente de su paciente. Pero este mundo comprendido no ha sido concebido de modo expreso para su inteligibilidad. Al contrario, este es un mundo incomprendido, el cual apenas con la intervención del psiquiatra es que se correlacionará fundamentalmente como mundo comprensible”.

y a proliferar conforme avanza el relato. Aquí se revela aquella ancestral y arquetípica sensación de miedo e incertidumbre ante lo desconocido, a ese “algo” que observa y acecha desde la oscuridad, pero al que apenas y se puede encasillar en una silueta, en una figura definida, en un nombre que deshaga dicha incertidumbre, de por sí atribuida gramaticalmente por la indefinición de todo pronombre personal en tercera persona como una entidad ausente de la certeza subjetiva de un “yo” ante un “tú” (Benveniste, 1982, p. 164, citado en Corral y Uribe, 2008, p. 214). En otros términos, lo que emerge de manera evidente es la representación del miedo a un ser velado por la confusión y que, sin embargo, existe y amenaza. ¿Qué asusta más que las pequeñas crueldades de la realidad? Para la inteligencia autoral de Dávila, muy poco.

Aquí resulta de gran pertinencia correlacionar la figura del “huésped” que inspira monstruosidad, si así se quiere, con la hipótesis de que Dávila trasciende de un mero relato de miedo y violencia aparentemente simbolizado desde un síndrome de transferencia a un relato de altísimas cualidades estéticas, antropológicas y, por ende, filosóficas, teniendo como eje de integración la sutil transformación del concepto del miedo objetivo y fáctico al de la angustia vital (Jaspers, 2006, pp. 130-131),<sup>5</sup> cuya convocatoria desde lo más recóndito de la espiritualidad humana lo convierte en uno de los conceptos más ponderados al unísono por diversas disciplinas y pensadores que van de Aristóteles a Kierkegaard, y de Freud, Binswanger, Jung y Heidegger hasta por lo menos Lacan, sólo por advertir aquí un espectro bibliográfico bastante amplio.

Lo monstruoso que *de facto* inspira miedo objetivo, también puede ser un catalizador de una pesadumbre angustiante. Ello se explica con relativa seguridad si advertimos, junto con Lars Koch (2013, p. 5 citando a Böhme, 2003, p. 30), que la angustia no ha dejado de ser “considerada una de las emociones más elementales del organismo humano”, desde cuya afectiva y fisiológica mecánica bien puede responder a meditaciones de corte antropológico sin dejar de fungir al mismo tiempo como fenómeno redundante del mundo histórico-cultural.

Por su parte, desde semejantes dimensiones antropológicas, el monstruo, en tanto *figura del umbral* [*Schwellenfigur*] (Parr, 2009, p. 19), adopta al ins-

---

<sup>5</sup> Así Jaspers aquí mismo: “Un sentimiento frecuente y torturante es la angustia. El miedo es dirigido a algo, la angustia es atópica. Como una sensación específica sentimental del corazón, la angustia es vital [...]. Pero la angustia es también un estado psíquico primario, en analogía con la angustia vital siempre referida a la existencia en conjunto, penetrándola y dominándola”.

tante un carácter enigmático y amenazante a la vez, tanto por la ignorancia natural que se le guarda por mor de su amplia lejanía desfamiliarizada, como también por su génesis de corte “maravilloso”, según las reglas de lo conocido y posible. Exactamente por ese resquebrajamiento formidable de todas las dimensiones cotidianas de la realidad prestablecida, el monstruo se torna un motivo predilecto de la representación del miedo y la alegorización de la más genuina noción de angustia, frente a lo cual, la pluma de Dávila cumple a cabalidad.

Respecto al enorme potencial interpretativo que se decanta del reconocimiento de esa monstruosidad del “huésped”, nos parece sugerente poner de relieve que en tanto *figura del umbral* esta criatura, siniestra por demás, no sólo inspira horror y miedo objetivo, para lo cual a Dávila le basta un sólo referente objetivo: esos “grandes ojos amarillentos”, sino que en efecto, logra ubicar la completa incertidumbre descriptiva del huésped como portavoz y emblema de la irrupción de lo masivamente anómalo y la destrucción de todo anhelo al porvenir, de ahí lo amenazante y violento. De este modo, la escritora de *Tiempos destrozados* se encarga poetológicamente de alegorizar con toda precisión esta proto-noción de la angustia al cubrir de incertidumbre e indeterminación la descripción, naturaleza y especie de esa inquietante entidad.

Desde esta perspectiva puede afirmarse, entonces, que la ambigüedad construida por la inteligencia autoral de Dávila es la estrategia poetológica que posibilita la germinación de las sensaciones de inquietud y turbación tanto en los personajes que habitan la casa como en los lectores, por lo que no puede sino parecerle sensato al estudioso de la literatura respetar tal artificio estético como parte de la genialidad escritural de dicha inteligencia. Ahora, si se admite lo anterior, es posible afirmar que el lector, desde su visión extra-ficcional o desde su posición en el nivel de enunciación del nivel textual del narrador (*Erzählertext*) —de acuerdo con el esquema de bifurcación del narratólogo Wolf Schmid (1973)—,<sup>6</sup> no goza de ningún conocimiento privilegiado sobre

<sup>6</sup> En su monografía titulada *Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevkijs*, el autor afirma lo siguiente: “Partimos de la premisa de que la totalidad de un texto de una obra narrativa literaria se constituye en dos textos, el texto del narrador y el de los personajes. Con *texto* entiendo el complejo de todos los enunciados, pensamientos y percepciones de una instancia ficticia ubicada desde un posicionamiento significativo, ya sea ésta un narrador o una persona representada. Si el texto en todas sus características se remite a la situación *origo-yo-aquí-ahora* del sujeto narrador, ya fuera un narrador en tercera o un yo en primera, entonces en el texto de los personajes se anuncia tanto un diverso punto de vista como la posición significativa del objeto o de la persona representada, y dado el caso un yo-vivencial, todos apenas por determinar. En razón de que la totalidad de un texto se edifica

aquellos que poseen los personajes en el nivel textual exclusivo de los personajes (*Personentext*),<sup>7</sup> pues la bruma que sufren los habitantes de la casa que conviven con el “huésped” es igualmente transmitida al lector, quien, incluso, no conoce la imagen de la criatura con la que dichos personajes sí cuentan.

He ahí otro de los elementos que confirman la existencia del “huésped” dentro del mundo finito del relato: no sólo la narradora lo ve, sino que tanto Guadalupe, la mujer que la ayuda en la casa, como los niños de ambas, sufren a causa de su presencia. De esta manera, tras el incidente en el que el monstruo hiere gravemente a Martín, el hijo de Guadalupe, la protagonista expresa: “Temí que Guadalupe se fuera y me dejara sola. Si no lo hizo, fue porque era una mujer noble y valiente que sentía gran afecto por los niños y por mí. Pero ese día nació en ella un odio que clamaba venganza” (Dávila, 2010, p. 9). A partir de este momento, Guadalupe se convierte en una figura de reafirmación de la angustia vital de la narradora y, posteriormente, en cómplice del aniquilamiento del “huésped”.

Sin embargo, ¿en qué posición puede colocarse al marido? Como se comentó líneas arriba, el papel que desempeña dicho personaje desde el comienzo del relato se manifiesta no sólo en la manera en la que la narradora describe la indiferencia con la que la mira, sino en el control que éste tiene sobre ella, sobre su espacio y sobre su vida: “Mi marido no tenía tiempo para escucharme ni le importaba lo que sucediera en la casa” (Dávila, 2010, p. 8). En este sentido, y si se regresa a la exploración del motivo del doble dentro de “El huésped”, son bastantes los indicios que pueden conducir a una primera hipótesis de lectura en la que la criatura se presenta como un desdoblamiento monstruoso del marido —sin pensarlo desde la alegorización del abuso doméstico que se devela ante el lector como un ser represivo y peligroso— libre ya de cualquier apariencia y rasgo humano.

---

de ambos, cada una de las palabras de una obra es jerarquizada a uno de los dos textos o incluso a ambos al mismo tiempo” (pp. 39-40). Mientras no se indique lo contrario, las traducciones del alemán son nuestras.

<sup>7</sup> Nos resulta importante contextualizar correctamente la referencia a estas categorías de Schmid, quien se inspira a su vez en un texto primario de L. Doležel: “Sobre el discurso semi-directo en la prosa checa moderna” (1958), donde el checo distingue entre: a) Texto del narrador (*text vyprávěče*) y b) Texto de los personajes (*text postav*). Más tarde, Schmid encuentra de gran provecho el desarrollo de estas oposiciones tal como el narratólogo lo expone en su monografía doctoral de 1960 al contrastar entre a) Enunciados del plan del relato (*promluvy pásma vyprávěče*) y b) Enunciados del plan de los personajes (*promluvy pásma postav*). Para nosotros, evidentemente, las fuentes de Schmid nos resultan más pertinentes por la lejanía de los textos originales de Doležel.

Al analizar el íncipit, por ejemplo, la segunda sentencia hecha por la narradora no puede sino saltar a la vista: “Mi marido lo trajo al regreso de un viaje” (Dávila, 2010, p. 6). Es aquí cuando el lector percibe una discrepancia desconcertante que adquiere fuerza conforme avanza la narración, puesto que mientras la protagonista no puede olvidar el día en que el “huésped” comenzó a vivir en su casa por la experiencia traumática que éste suscitó, su esposo demuestra que no siente ningún miedo hacia dicho ser. De esta forma, la narradora dice: “Todos los de la casa [...] sentíamos pavor de él. Sólo mi marido gozaba teniéndolo allí” (Dávila, 2010, p. 6). A partir de ello, entonces, puede pensarse al “huésped” como un doble aliado e incluso suplente del marido que asume la implacable tarea vigilante y abusiva dentro de la casa mientras él se encuentra ausente. De ahí que, cuando la narradora le exige que se lleve a la criatura después del ataque al hijo de Guadalupe, éste no haga más que desestimar la preocupación de su esposa al contestarle: “Cada día estás más histérica, es realmente doloroso y deprimente contemplarte así... te he explicado mil veces que es un ser inofensivo” (Dávila, 2010, p. 9). Posiblemente para él lo sea, mas el ignorar a su esposa, obligarla a convivir con un ser extraño y llamarla “histérica”, son también, para él, acciones inofensivas.

Además, esta hipótesis hermenéutica de asumir al “huésped” como *Doppelgänger* en el texto de Dávila se sostiene, también, al actualizar una segunda tipología viable del fenómeno de la despersonalización vertida en lo fantástico. Ésta sería la que tiene que ver con la articulación ya romántica del doble *à la Hoffmann* o tardía, inspirada en Stevenson o Wilde como surrogato del “cuerpo huésped”, cuya valía vicaria se distingue por la incorporación real y efectiva de una segunda “persona” sin límites ni limitantes, morales y éticos, desenfrenado y sin impedimentos (Brittnacher y May, 2013, pp. 466-467).

### 3.2 QUIEBRE, CAÍDA Y DESDOBLAMIENTO:

#### *ELLA EN EL HUÉSPED*

Ahora bien, lo anteriormente planteado nos permitió explorar, como primera hipótesis sobre el motivo del doble dentro de “El huésped”, la posibilidad de que la tenebrosa criatura que acosa a la narradora se piense como un desdoblamiento del marido, fungiendo así como un suplente violento de este último. No obstante, ¿es admisible considerar, como segunda hipótesis, que el “huésped” se presenta como un desdoblamiento de identidad de la propia protagonista? Si se regresa, una vez más, al íncipit, esta última deja en

claro la desdicha en la que vive: “Llevábamos entonces cerca de tres años de matrimonio, teníamos dos niños y yo no era feliz” (Dávila, 2010, p. 6). No obstante, conforme avanza la lectura, es evidente que, si bien dicha infelicidad era constante, estaba también asimilada al grado de hacer de la misma una costumbre, de encontrar cierta comodidad resignada en el infortunio de su cotidianidad. Es así como la llegada del “huésped” no significó únicamente la irrupción de la casa de la narradora, sino la fractura de esa infelicidad aceptada en la que, por lo menos, podía gozar de su tiempo en los corredores cubiertos de enredaderas, en el jardín que tanto amaba y en el que podía sentarse a ver a los niños jugar mientras cosía; significó la fractura del frágil espacio vital en el que aprendió a respirar durante tanto tiempo. De esta forma, la protagonista expresa: “Mi vida desdichada se convirtió en un infierno [...] Perdí la poca paz de que gozaba en la casona” (Dávila, 2010, p. 6).

En este momento crucial del relato, la narradora padece un cambio interno sumamente brusco dentro de sí ligado a la visión del fenómeno de las duplicidades del yo, tal como han sido atribuidas al escritor austriaco Emil Lucka, quien utiliza la llamada psicología del temor para hablar de la figura del doble como una mera simbolización demoniaca de la falta de libertad (*Unfreiheit*) y el miedo que el individuo experimenta al hallarse en una lucha contra ella (citado por Reber, 1964, p. 19 y Rank, 2013, p. 343). En este sentido, la incesante angustia que vive la protagonista mucho tiempo antes de la llegada del “huésped” la coloca justo al borde del resquicio que es ella misma, hasta el instante en el que, por fin, se quiebra, cae y se desdobra.

Es decir, en Dávila, la mujer del marido pervive parsimoniosamente en el encierro de su matrimonio; somática y psicológicamente no es hasta que se admira y se pregunta (como en la filosofía primera), “si acaso es feliz” y la respuesta es evidente, mas lacerante, cuando se concreta el arribo de la bestia. Si bien desde una superficie anecdótica Dávila resuelve esto con la agresión violenta al chico de Guadalupe convirtiendo la mera sensación de angustia en miedo objetivo (Jaspers, 2006, pp. 130-131), la mera presencia de las cualidades vacilantes y amenazadoras del “huésped” son, a nuestro parecer, los elementos inmanentes de toda representación poética de la angustia corporizada en la no-humanidad de ese residente, *ravenante* del marido. Así, el “huésped”, como doble identidad de una mujer acostumbrada a un ambiente abusivo y obligada a obedecer a su esposo, funge como figura desautomatizadora de la misma que la orilla a regresar a las reflexiones, ya asumidas y evitadas, sobre su falta de libertad.

Al respecto, si se analiza la constante mención de la puerta de la habitación de la protagonista, por ejemplo, ésta evidencia, por un lado, la poca privacidad que el marido le permite a su esposa, pues le exige no cerrarla hasta que él llegue a la casa. Sin embargo, cuando el “huésped” comienza a vivir en el cuarto oscuro de la esquina, sucede algo interesante: incluso cuando la narradora expresa con énfasis el terror que le provoca la presencia de la criatura y la indudable seguridad que el acto de cerrar la puerta le traería, ésta la sigue dejando abierta. Así, escribe lo siguiente: “no era posible cerrarla; mi marido llegaba siempre tarde y al no encontrarla abierta habría pensado...” (Dávila, 2010, p. 8). ¿Qué es lo que habría pensado?, ¿algo indecible?, ¿impensable?, ¿algo con consecuencias peores que el horror latente y real del monstruo que la acecha? Lo cierto es que, sea cual sea la respuesta, la protagonista la rehúye y, a pesar de que únicamente elige cerrar la habitación hasta el momento en el que sabe que su marido se ausentará por varios días y podrá utilizar su cuarto para planear el asesinato del monstruoso ser, este último continúa provocando en ella esos enfrentamientos con su libertad, con el retorno a la concientización de las limitaciones de su vida y al horror de vivir inmersa en una violencia tan impregnada a su existencia que, antes de la aparición del “huésped”, había adquirido una transparencia soportable; con el hecho de que, por lo menos durante la ausencia de su marido, puede cerrar la puerta.

De esta manera, mientras el marido bien puede alegorizar la indiferencia más helada acompañado de un abandono atroz, su hospedado “animal” “que trajo de un viaje”, asume entonces el callado reclamo de la mujer ante esa hostilidad silenciosa y materialmente “inofensiva”, porque el marido simplemente no está presente. La respuesta poetológica que Dávila brinda colmada de un *paradoxon* griego es por demás sobresaliente, aunque aterradora. A través de la bestia, la mujer recibe “atenciones” y “diligencias”, hostiles y violentas, mas, al fin y al cabo, apercepciones fehacientes.

Evidentemente, a la narradora le aterran tales encuentros con el “huésped”, pues éste adquiere una condición de sombra persecutora que la priva de todo segundo de calma. Sin embargo, es también ese aumento paulatino de desesperación la *causa efficiens* imprescindible para cimentar la verosimilitud del final del relato cuando, decididas a recuperar el hogar arrebatado, las dos mujeres de la casa encierran a la criatura en su habitación y aguardan su muerte. Una muerte que, vale la pena resaltar, no solamente funge como el fin de la exacerbada asfixia de la protagonista —quien de manera peculiar elige esta específica forma de deshacerse del “huésped” a pesar del largo tiempo que éste

tardaría en morir—, sino que, al ser causada por el encierro prolongado, está antecedida por la misma agonía que la criatura infligió: la tortura de vivir sofocada en un espacio donde inicialmente, incluso, experimentaba comodidad, pero que se tornó en un lugar en el que apenas se puede respirar; un espacio donde, ante la evidente vulnerabilidad en la que coloca al individuo encerrado, éste no puede hacer más que gritar de horror. Es decir, la protagonista, ya desdoblada en un ser inhumano que exacerba la asfixia cultivada durante sus años de matrimonio y que la desprende del espacio vital en el que habitaba—situación que además concuerda con el concepto de *homeless* para un prototipo de *Doppelgänger* delineado por Andrew J. Webber (1996) mediante el cual hace hincapié en la despersonalización vinculada al desmoronamiento del mundo interno del individuo—, no puede sino anhelar y buscar el regreso de esa cotidianeidad en la que, por lo menos, gozaba de su jardín. Así, la narradora logra volver a su origen, mas lo hace mediante la provocación de la misma angustia y horror que la atormentaban en el monstruoso doble que la acechaba.

#### 4. SALIDA Y BREVES CONJETURAS

Es indudable que “El huésped”, como construcción literaria que busca adentrar a sus lectores en el terror nacido de aquello que nos persigue, pero permanece en la indeterminación y la neblina de lo que no tiene nombre o, lo que es más, de aquello a lo que se prefiere no nombrar, ofrece una serie de estrategias poetológicas que no pueden escapar al análisis del estudioso de la literatura, precisamente por la manera en la que logra que el lector experimente miedo y angustia sin perder la sensación constante de confusión e incertidumbre. Sin embargo, dicha genialidad literaria yace, también, en la atracción de las experiencias cotidianas del ser humano que pueden orillarlos a una crisis interna de identidad como fuentes de terror genuino.

He aquí uno de los aspectos más desoladores de “El huésped” y del que el lector no puede dar cuenta sino hasta el final del texto: la aniquilación de la vigilante y acosadora criatura no implica la recuperación de la verdadera libertad de la narradora, pues ésta le ha sido arrebatada por su marido, sino únicamente el regreso a su estado de abuso y desconsuelo asimilados, el regreso a un origen doloroso y cotidiano. Son todos éstos los elementos poetológicos que deben rescatarse a toda costa y que surgen debido al estratagema de la escritora zacatecana para instalar este relato en una dimensión estético-literaria

*sui generis* que logra prolongar la angustia experimentada por el lector hasta la culminación del cuento sin que aquél sea capaz de definir exactamente el motivo de la misma, y del miedo que lo ha acompañado durante todo el relato. Desde esta perspectiva, además, la narrativa de Dávila nos permite pensar en la figura del monstruo ya no como un ser al que se debe describir con detalle para exaltar los rasgos terroríficos que lo caracterizan, sino como una sombra, una *figura del umbral* a la que apenas se le puede asignar una forma específica, que prestidigita entre un atisbo de claridad y la bruma, entre lo que creemos comprender y el mero desconocimiento de lo que nos persigue, pues es en ese delgado límite donde se gesta una angustia distinta: la angustia hacia aquello que nos acecha desde nuestros puntos ciegos.

Así, como lo hemos observado con anterioridad en materia de las cualidades epistemológicas del monstruo en el arte, en especial los autores literarios remiten no llanamente a una simple estética del gusto desplazado a ínfimas regiones de lo normado en pro de una representación mimética y acaso autobiográfica, sino que logran trascender el natural horizonte literario a una genuina estética de lo anómalo (*Ästhetik des Anormalen* como lo impregna Overthun) siempre admirable y reconocible, lo cual a nuestro parecer permite rescatar las virtudes poiéticas de toda representación y narrativa de lo monstruoso sin aplanar la inventiva literaria a un estrecho gesto de denuncia privada que bien podría desaparecer en el fragor de otros tiempos al grado de aparentemente volverse incomprensible; pero eso no sucede en la obra de Amparo Dávila, sin duda alguna.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Angehrn, E. (2016). "Angst als Grundproblem der Philosophie". En S. Micalli y T. Fuchs (Eds.), *Angst. Philosophische, psychopathologische und psychoanalytische Zugänge* (pp. 11-27). Freiburg im Breisgau / München: Verlag Karl Alber.
- Alazraki, J. (2001). "¿Qué es lo neofantástico?" En D. Roas (Comp.), *Teoría de lo fantástico* (pp. 265-282). Madrid: Arco / Libros.
- Argüelles Fernández, G. (2015). *Roman Ingarden. Teoría literaria entre Husserl y Gerigk*. Barcelona: Anthropos / UAQ.

- Auberle, A. y Klosa, A. (2001). *Das Herkunftswörterbuch. Etymologie der deutschen Sprache (Duden 7)*. Mannheim: Bibliographisches Institut & F.A. Brockhaus.
- Barrenechea, A. M. (1972). “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica”. *Revista Iberoamericana*, 80, 391-403.
- Benveniste, É. (1982). *Problemas de lingüística general I* (10 ed.). Trad. De J. Almela. México: Siglo XXI.
- Böhme, H. (2003). “Zur Kulturgeschichte der Angst und der Katastrophe”. En A. Fuchs y S. Strümper-Krobb (Eds.), *Sentimente, Gefühle, Empfindungen. Zur Geschichte der Literatur des Affektiven von 1770 bis heute* (pp. 27-44). Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Brittnacher, R. y May, M. (2013). “Revenant / Doppelgänger”. En H. R. Brittnacher y M. May (Eds.), *Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch* (pp. 466-471). Stuttgart y Weimar: Verlag J. B. Metzler.
- Corral Rodríguez, F. y Uriarte Montoya, N. (2008). “Elementos para una aproximación simbólica a “El huésped” de Amparo Dávila”. *ConNotas. Revista de Crítica y Teoría Literarias*, vi(11), 211-222.
- Cota Torres, É. y Vallejos Ramírez, M. (2016). “Lo fantástico, lo monstruoso y la violencia psicológica en *El huésped* de Amparo Dávila”. *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, 42 (número especial), 169-180.
- Dávila, A. (2004). “El canto de las sirenas”. En F. Burgos (Ed.), *Los escritores y la creación en Hispanoamérica* (pp. 451-454). Madrid: Editorial Castalia.
- Dávila, A. (2010). “El huésped”. En *Amparo Dávila*. Selección y nota introductoria de L. M. Schneider. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Doležel, L. (1958). “Polopřímá řeč v moderní české próze”. *Slovo a slovesnost*, 19, 20-46.
- Doležel, L. (1960). *O stylu moderní české prózy. Výstavba textu*. Praha: Československé Akademie Věd.
- Drosdowski, G. (2001). *Duden Etymologie: Herkunftswörterbuch der deutschen Sprache*. Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich: Dudenverlag.
- Durst, U. (2010). *Theorie der phantastischen Literatur*. Berlin: Lit (Verlag).
- Evangelista Ávila, I. I., Mendoza Negrete, J. E. y Ramírez Caballero, A. (2018). “El huésped de Amparo Dávila, del ansi al horror”. *Letras-Lima*, 89 (130), 176-190. doi.org/10.30920/letras.89.130.8

- Fuchs, Th. y Micali, S. (2017). “Die Enge des Lebens. Zur Phänomenologie und Typologie der Angst”. En S. Micali y Th. Fuchs (Eds.), *Angst. Philosophische, psychopathologische und psychoanalytische Zugänge* (pp. 98-118). Freiburg, München: Verlag Karl Alber.
- Fuentes, C. (2012). *Los narradores ante el público*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes / Universidad Autónoma de Nuevo León.
- Fuentes, F. (2019). “Amparo Dávila or The Horror of Being a Woman”. *Brumal. Revista de investigación sobre lo Fantástico*, 7(2), 55-66. doi.org/10.5565/rev/brumal.593
- Gerigk, H-J. (2016). “Ciencia literaria. ¿Qué es eso?”. *Semiosis*, XII(24), 9-43.
- Gutiérrez, L. G. (2008). *Las historias ocultas de Amparo Dávila*. [Discurso Inaugural]. Recuperado de: [http://www.uam.mx/difusion/casadeltempo/14\\_15\\_iv\\_dic\\_ene\\_2009/casa\\_del\\_tiempo\\_eIV\\_num14\\_15\\_84\\_86.pdf](http://www.uam.mx/difusion/casadeltempo/14_15_iv_dic_ene_2009/casa_del_tiempo_eIV_num14_15_84_86.pdf)
- Jaspers K. (2006). *Psicopatología general [1913]*. Trad. de R. O. Saubidet y D. Santillán. México: Fondo de Cultura Económica.
- Kierkegaard, S. (2012). *El concepto de la angustia*. Trad. de D. G. Rivero. Madrid: Alianza.
- Koch, L. (2013). “Epistemologie der Angst”. En L. Koch (Ed.), *Angst. Ein interdisziplinäres Handbuch* (pp. 5-20). Stuttgart, Weimar: Verlag J. B. Metzler.
- Lucka, E. (1904). “Verdoppelungen des Ich”. *Preussisches Jahrbuch*, 115, 54-83.
- Menninger-Lerchenthal, E. (1946). *Der eigene Doppelgänger*. Bern: Verlag Hans Huber.
- Overthun, R. (2009). “Das Monströse und das Normale. Konstellationen einer Ästhetik des Monströsen”. En A. Geisenhanslüke y G. Mein (Eds.), *Monströse Ordnungen. Zur Typologie und Ästhetik des Anormalen* (pp. 43-79). Bielefeld: Transcript Verlag.
- Overthun, R. (2013). “Monster/Ungeheuer”. En H. R. Brittnacher y M. May (Eds.), *Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch* (pp. 420-432). Stuttgart, Weimar: Verlag J. B. Metzler.
- Parr, R. (2009). “Monströse Körper und Schwellenfiguren als Faszinations- und Narrationstypen ästhetischen Differenzgewinns”. En A. Geisenhanslüke y G. Mein (Eds.), *Monströse Ordnungen. Zur Typologie und Ästhetik des Anormalen* (pp. 19-42). Bielefeld: Transcript Verlag.
- Rank, O. (2013). *Psychoanalytische Beiträge zur Mythenforschung. Gesammelte Studien aus den Jahren 1912-1914*. Hamburg: Severus.

- Reber, N. (1964). *Studien zum Motiv des Doppelgängers bei Dostoevskij und E.T.A. Hoffmann* (Marburger Abhandlungen zur Geschichte und Kultur Osteuropas 6). Gießen: Wilhelm Schmitz.
- Rodríguez Quintana, M. R. (2020). “El huésped’: una perspectiva de lo siniestro”. *Crítica.cl*. Recuperado de: <https://critica.cl/literatura/el-huesped-una-perspectiva-de-lo-siniestro>
- Sardiñas, J. M. (2003). “Sobre la ambigüedad en *Tiempo destrozado* de Amparo Dávila”. En A. M. Morales, J. M. Sardiñas y L. E. Zamudio (Eds.), *Lo fantástico y sus fronteras* (pp. 223-232). México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- Schmid, W. (1973). *Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskijs* (Beihefte zu Poetica 10). München: Wilhelm Fink.
- Schmitz, H. (1981). *System der Philosophie, 3. Band, 2. Teil. Der Gefühlsraum*. (2 ed.). Bonn: Bouvier.
- Todorov, T. (2011). *Introducción a la literatura fantástica*. Trad. de E. Gandolfo. Buenos Aires, Barcelona, México: Paidós.
- Webber, A. J. (1996). *The Doppelgänger: Double visions in German Literature*. Oxford: Clarendon Press.