

AMPARO DÁVILA O EL HORROR DE SER MUJER

FELIPE OLIVER FUENTES
Universidad de Guanajuato
zamboliver@hotmail.com

RECIBIDO: 3-04-2019
ACEPTADO: 24-10-2019



RESUMEN

El cuento «El huésped» de Amparo Dávila sorprende por su atmósfera francamente ominosa. El horror en el relato se produce a partir de la representación de una mujer atormentada por una extraña criatura. En un primer momento, este trabajo analiza cómo a través de ciertas estrategias textuales —entre otras la focalización limitada y la dosificación de la información— la voz narrativa logra construir una ambigüedad en torno a lo relatado, posibilitando así la *efectividad* fantástica que Flora Botton Burlá define como esencial al género. Más adelante se propone una interpretación complementaria del relato a partir del funcionamiento de lo imposible en el contexto de la ideología. Partiendo del ensayo «Los siete velos de la fantasía», de Slavoj Žižek, se argumenta la presencia del huésped como una proyección fantasmática elaborada por la propia narradora para evadir el horror de su cotidianidad.

PALABRAS CLAVE: Amparo Dávila, «El huésped», lo fantástico, Žižek, lo ominoso.

AMPARO DÁVILA OR THE HORROR OF BEING A WOMAN

ABSTRACT

The short story «The Houseguest» by Amparo Dávila surprises with its frankly ominous atmosphere. The horror in the story emerges from the representation of a woman tormented by a strange creature. This work analyzes how —through several textual strategies, such as limited focalization and information dosing, among others— the narrative voice manages to build an ambiguity around the story, enabling the fantastic effect that Flora Botton Burlá defines as essential to the genre. In addition, the work pro-

poses a complementary interpretation of the story based on the function of the impossible in the ideological context. Focusing on the essay «The Seven Veils Of Fantasy» by Slavoj Žižek, the presence of the houseguest will be interpreted as a phantasmatic projection created by the narrator herself in order to avoid the horror of her daily life.

KEY WORDS: Amparo Dávila, «El huésped», the fantastic, Žižek, the ominous.



I. INTRODUCCIÓN

El cuento «El huésped» de Amparo Dávila es narrado en primera persona por un personaje femenino. El relato describe el horror de la narradora por un huésped al que tan sólo describe como lúgubre y siniestro «con grandes ojos amarillentos, casi redondos y sin parpadeo, que parecían penetrar a través de las cosas y de las personas» (Dávila, 1991: 19). La presencia de la criatura es impuesta en la casa familiar por el marido, y desde del momento mismo de su llegada la narradora pierde «la poca paz de que gozaba en la casona» (Dávila, 1991: 19). Los niños, Guadalupe —la mujer que ayuda en las labores del aseo— y el hijo de esta sufren igualmente con la presencia del huésped. Sólo el esposo de la narradora disfruta de la siniestra presencia y asegura que «es completamente inofensivo» (Dávila, 1991: 19). El huésped se instala en «el cuarto de la esquina» (Dávila, 1991: 20) y todos los días duerme hasta bien entrada la tarde. Y después simplemente está ahí, sentado en un «pequeño cenador» (Dávila, 1991: 20) enfrente del cuarto de la narradora o «en algún oscuro rincón del corredor, bajo las enredaderas» (Dávila, 1991: 20). La tensa calma en el relato se prolonga hasta que el huésped súbitamente ataca a Martín, el hijo de Guadalupe, y ambas mujeres deciden poner punto final a la situación: aprovechando un viaje de negocios del marido, la narradora y Guadalupe encierran con llave al huésped y clausuran por completo la habitación clavando tablas en puertas y ventanas, y después simplemente esperan a que muera por inanición. «Cuando mi marido regresó, lo recibimos con la noticia de su muerte repentina y desconcertante» (Dávila, 1991: 23).

Una vez resumido el argumento, en las próximas páginas analizaré el relato desde dos enfoques distintos: en primer término, la noción de efectividad propuesta por Flora Botton Burlá en *Los juegos fantásticos*. El objetivo de esta apro-

ximación es mostrar cómo a través de ciertas estrategias textuales—entre otras, la focalización limitada y la dosificación de la información— la voz narrativa relato logra construir una ambigüedad en torno a lo relatado, posibilitando así la irrupción de un efecto particular. Más adelante propondré una interpretación complementaria del relato a partir del funcionamiento de la fantástico en el contexto de la ideología. Partiendo del ensayo «Los siete velos de la fantasía» de Slavoj Žižek, esta aproximación explicará la presencia del huésped como una proyección fantasmática elaborada por la propia narradora para evadir el horror de su cotidianidad. Este posicionamiento ofrece la invaluable oportunidad de analizar el cuento desde los antagonismos ideológicos que cruzan la estructura social, mostrando así la condición de marginalidad que, más allá de la presencia física o espectral de la criatura, atormenta a la narradora. Lejos de oponerse, ambas lecturas se complementarán al mostrar las distintas posibilidades de interpretación del relato en función de los diferentes niveles de realidad presentes en el mismo.

II. EL EFECTO FANTÁSTICO

Entrando de lleno en materia, lo primero que salta a la vista al interrogar el cuento es la deliberada omisión en torno a las señas particulares de la criatura. El texto, con plena intención, no especifica quién o qué es exactamente el huésped; lo único que sabemos es que el marido de la narradora lo trajo al regreso de un viaje e impuso su presencia a la familia; sólo sabemos que algo o alguien está ahí, al acecho o en el cuarto de la esquina durmiendo hasta bien entrada la tarde; sólo sabemos que su presencia aterra por igual a las mujeres y a los niños. De hecho, la entidad es tan amenazante que los personajes femeninos se rehúsan a nombrarla: «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, 1991: 20). ¿Pero qué o quién es exactamente él? Y es justamente en lo no dicho, en la ausencia de información precisa sobre la naturaleza de la entidad que habita en la casona, que el texto logra construir una atmósfera ominosa. Después de todo,

No nombrar es hacer presente el objeto del terror, de aquello que permanece en el margen de la normalidad, de lo siniestro. Quizá esto tiene que ver con las observaciones hechas por Émile Benveniste para la tercera persona, ya que para él esta solo existe y se caracteriza por su oposición al yo del locutor que, enunciándola, la sitúa como «no-persona». (González, 2016: 73)

El lector puede suponer que la ausencia de información es el resultado inevitable del terror que la criatura genera en la narradora; un horror que no puede ser nombrado directamente, a lo mucho referido con un pronombre. Al mismo tiempo, la ausencia de información, el deliberado uso del sustitutivo «él», y la focalización interna permite la irrupción de la duda o vacilación que, como se verá más adelante, constituye la esencia misma de lo fantástico. En efecto, el lector puede suponer también que el huésped en realidad no existe y que la narradora padece de algún problema psicológico. Analicemos con detalle dicha posibilidad.

Toda la información expuesta en el relato, como ya ha sido señalado, depende de la visión limitada y subjetiva de la narradora. No existe un contrapunto que ofrezca la oportunidad de «observar» al huésped desde otro ángulo para saber algo más sobre su naturaleza o incluso para confirmar su existencia. Por decirlo de algún modo, el universo descrito es vulnerable en términos de credibilidad pues basta con descalificar al narrador para poner en jaque lo narrado. Y eso es justamente lo que logra el marido de la narradora al declarar «cada día estás más histérica, es realmente doloroso y deprimente contemplarte así... te he explicado mil veces que es un ser inofensivo» (Dávila, 1991: 22). Los puntos suspensivos no son fortuitos; la oración se paraliza justo después de que el marido ha puesto en duda la cordura de la narradora y de paso ha constatado el empeoramiento de su condición; las palabras subsiguientes confirman la existencia del huésped (y la tozudez del marido respecto a su supuesta docilidad), pero tienen la marca de la sospecha, de algo que ha sido dicho para suavizar las palabras precedentes, como quien decide ceder a la razón a fin de preservar la paz. ¿Es posible que el huésped no exista realmente salvo en la mente trastornada de la narradora? Al respecto, hay un pasaje muy sugestivo:

Vuelvo a sentirme enferma cuando recuerdo... Guadalupe había salido a la compra y dejó al pequeño Martín dormido en un cajón donde lo acostaba durante el día. Fui a verlo varias veces, dormía tranquilo. Era cerca del mediodía. Estaba peinando a mis niños cuando oí el llanto del pequeño mezclado con extraños gritos. Cuando llegué al cuarto lo encontré golpeando cruelmente al niño. Aún no sabría explicar cómo le quité al pequeño y cómo me lancé contra él con una tranca que encontré a la mano, y lo atacé con toda la furia contenida por tanto tiempo. No sé si llegué a causarle mucho daño, pues caí sin sentido. Cuando Guadalupe volvió del mandado, me encontró desmayada y a su pequeño lleno de golpes y de arañes que sangraban. El dolor y el coraje que sintió fueron terribles. Afortunadamente el niño no murió y se recuperó pronto. (Dávila, 1991: 21)

Llama la atención que la narradora pierda el sentido después de defender al pequeño Martín, y que al volver del mandado Guadalupe la encuentre desmayada y al lado de su hijo lleno de golpes y rasguños. De no ser por la existencia del huésped, la propia narradora sería la principal sospechosa del ataque, acaso después de haber sufrido una especie de colapso mental o crisis nerviosa. Opción que no es descabellada ya que el pasaje comienza asegurando que la narradora vuelve a sentirse enferma al recordar. Para entender lo sugestiva de la oración, basta con modificarla un poco y afirmar, por ejemplo, «me enfermo al recordar...». Aunque el sentido es el mismo, la palabra «vuelvo» alude a un sentimiento que ya estaba ahí, durante el ataque. La enfermedad y el ataque forman parte de una misma temporalidad pues al recordar el episodio la narradora no se enferma sino que *vuelve* a sentirse enferma. De igual modo, la narradora afirma: «no sabría explicar cómo le quité al pequeño» y más adelante «no sé si llegué a causarle mucho daño, pues caí sin sentido» (Dávila, 1991: 21), reconociendo así dudas y vacíos en su propio relato. Una vez más, el lector puede sentirse tentado a pensar que el huésped quizá no existe salvo en la mente trastornada de la narradora.

En *Los juegos fantásticos*, Flora Botton Burlá revisa con lucidez las reflexiones en torno a lo fantástico propuestas por Todorov, Caillois y Vax, para posteriormente establecer sus propios deslindes en torno al género. De acuerdo con la autora, la esencia misma de lo fantástico reside en la «efectividad».¹ «Se trata de una palabra clave para la literatura fantástica. Todo el objeto de esta literatura es producir un efecto determinado en el lector. Si no lo logra, simplemente no es literatura fantástica» (Botton Burlá, 2003: 51). Este efecto se logra esencialmente a través de la ambigüedad. Sin distanciarse en lo esencial de Todorov (1994), Botton Burlá (2003: 60) estipula que:

La ambigüedad es uno de los requisitos de lo fantástico (...). Provocar inquietud en el espíritu del lector es, como lo hemos visto, una de las finalidades fundamentales del cuento fantástico. Esta inquietud es provocada por la duda, producto de la ambigüedad, formal o temática.

«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

1 En este caso la cursiva es del original.

narradora padece de algún tipo de desorden que la lleva imaginar una presencia que en realidad no existe. La duda o vacilación se confirma, ya que al elegir la primera lectura entraríamos en el territorio de la literatura maravillosa, mientras que si eligiera la segunda estaríamos frente a hechos poco usuales pero posibles en el mundo «real» y empírico del lector. La coexistencia de ambas posibilidades constituye la esencia misma de lo fantástico, tesis que ya había postulado en su momento Todorov (1994) y que Botton Burlá confirma a través del efecto que la ambigüedad genera en el lector. ¿Existe realmente la criatura? Si respondemos afirmativamente la pregunta sería tentador buscar en el texto indicios suficientes para saber algo más sobre su naturaleza, pero ya hemos visto que el autor implícito deliberadamente se muestra ambiguo para generar el efecto fantástico; si, por el contrario, optamos por negar la existencia real del huésped, la pregunta lógica apunta a los motivos por los cuales la narradora imagina dicha presencia. Aquí es donde el funcionamiento de la fantasía en el contexto de la ideología puede ofrecer respuestas.

III. EL FUNCIONAMIENTO DE LO IMPOSIBLE EN EL CONTEXTO DE LA IDEOLOGÍA

En un ensayo titulado «Los siete velos de la fantasía», Slavoj Žižek (1999: 15) propone lo siguiente:

La noción estándar con respecto al funcionamiento de la fantasía en el contexto de la ideología es la de un escenario fantástico que opaca el verdadero horror de la situación: en lugar de una verdadera descripción de los antagonismos que recorren nuestra sociedad, nos permitimos una percepción de la sociedad como un todo orgánico, que se mantiene unido gracias a las fuerzas de la solidaridad y la cooperación... Sin embargo, una vez más, resulta mucho más productivo buscar esta noción de fantasía donde uno no esperaría encontrarla, en las situaciones marginales y aparentemente utilitarias.

Partiendo de la premisa recién expuesta, lo fantástico en el relato de Amparo Dávila, es decir la entidad que acosa a la protagonista, está ahí para ocultar un horror absolutamente real que, en última instancia, es el resultado de los antagonismos que recorren toda la estructura social y que relegan a ciertos sujetos a la más absoluta marginalidad. Desde este punto de vista, el huésped no origina el horror sino que el huésped es originado por el horror. Es necesario, entonces, hacer a un lado al huésped por un momento para ver qué se esconde detrás de él, qué puede ser tan terrible que necesita ser encu-

bierto u opacado por una proyección fantasmática; entendiendo por fantasmático «una representación mental imaginaria provocada por el deseo o el temor», tal como versa la definición que ofrece el DRAE (2018). Veamos entonces las líneas con las que abre el relato de Dávila:

Nunca olvidaré el día en que vino a vivir con nosotros. Mi marido lo trajo al regreso de un viaje. Llevábamos entonces cerca de tres años de matrimonio, teníamos dos niños y yo no era feliz. 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. Vivíamos en un pueblo pequeño, incomunicado y distante de la ciudad. Un pueblo casi muerto o a punto de desaparecer. (Dávila, 1991: 19)

La primera oración alude a la criatura siniestra, mientras que la segunda expone con plena claridad y contundencia el horror cotidiano de la protagonista; una mujer atrapada en un matrimonio infeliz, con un marido indiferente y asilada en un pueblo remoto e incomunicado. Una mujer que se define a sí misma como un simple mueble. El que la primera oración aluda elípticamente a la presencia del huésped de algún modo opaca un horror bastante real que está a plena vista: la insatisfacción matrimonial de la narradora, su condición de «mujer mueble». Dicho con otras palabras, la proyección fantasmática ocupa la primera oración como si se tratase de un primer plano que opaca o pretendiera opacar el verdadero horror de una situación definida con nitidez a partir de la segunda oración. Por lo demás, declaraciones similares a la recién citada se repiten una y otra vez a lo largo del relato: «mi marido no tenía tiempo para escucharme ni le importaba lo que sucediera en la casa. Sólo hablábamos lo indispensable. Entre nosotros, desde hacía tiempo el afecto y las palabras se habían agotado» (Dávila, 1991: 21). Más adelante, cuando la presencia del huésped ya le es intolerable, la protagonista declara: «Pensé entonces en huir de aquella casa, de mi marido, de él... Pero no tenía dinero y los medios de comunicación eran difíciles. Sin amigos ni parientes a quienes recurrir, me sentía tan sola como un huérfano» (Dávila, 1991: 22). El encierro y el asilamiento, la impotencia, la incomunicación, la dependencia económica, el sentimiento de orfandad, la soledad y así un largo etcétera, constituyen un horror bastante real que no tiene nada que ver con la criatura siniestra. La llegada del huésped a la casona no destruye una existencia previa feliz; más bien potencia una desdicha que ya estaba instalada y arraigada entre los cónyuges.

Ahora, a diferencia de la teoría freudiana según la cual lo fantástico permite acceder a todo aquello que permanece reprimido y enterrado en lo más recóndito del inconsciente, para Žižek (1999: 11) «el inconsciente está ex-

puesto, no oculto por una profundidad insoldable». Así, y en una primera aproximación, para entender el horror del cuento no es necesario penetrar en la oscura y húmeda habitación de la esquina para tratar de discernir sobre la naturaleza del huésped: basta con ver aquello que está a simple vista: una mujer indefensa y sin recursos en una sociedad patriarcal; una mujer en situación de absoluta dependencia hacia un hombre frío e indiferente, abandonada además en un remoto pueblo incomunicado. Ya ha sido mencionado que la criatura o entidad no genera el horror en la protagonista. El horror ya estaba ahí, en la situación de marginalidad de una mujer atrapada en un matrimonio infeliz. Sin embargo, y aquí el análisis adquiere una nueva profundidad, la relación entre el horror Real y su proyección fantasmática es más compleja de lo que parece. Según nos advierte el propio Žižek (1999: 15):

la noción psicoanalítica de la fantasía no puede ser reducida a un escenario fantástico que opaca el horror real de la situación: desde luego, lo primero, y casi obvio, que se debe agregar es que la relación entre la fantasía y el horror de lo Real que oculta es mucho más ambigua de lo que pudiera parecer: la fantasía oculta este horror, pero al mismo tiempo crea aquello que pretende ocultar, el punto de referencia «reprimido» (¿no son acaso las imágenes de esa Cosa horripilante, desde el calamar gigante al aterrador remolino, las creaciones fantásticas por excelencia?).

En una relación de reciprocidad entre lo real y la fantasía, el horror Real crea la proyección fantasmática como una cosa horripilante que Amparo Dávila apenas alcanza a describir, semejante a dos grandes ojos amarillos que penetran entre las personas y las cosas. Por lo tanto es necesario ahora interrogar la proyección para tratar de entender ya no *qué* la origina, sino *cómo* la origina. En palabras de Edgar Cota y Mayela Vallejos (2016: 174), el huésped

es una especie de deseo, creación distorsionada que además de crear un ser, una cosa desconocida o un monstruo, recrea las carencias y necesidades de las personas que se manejan en su entorno. Es decir, la presencia de esta figura oscura, deja al descubierto los monstruos personales, internos de quienes forzosamente conviven con este ente animalesco y monstruoso.

Al cuestionar las características principales de la criatura, su conducta, hábitos, desplazamientos, acaso será posible entender algo más, ya no sobre ella, sino sobre quienes conviven con ella. En este sentido la primera tarea consiste en identificar el lugar que ocupa el narrador en su propia proyección. Citando nuevamente a Žižek (1999: 16):

Lo primero que hay que señalar es que la respuesta a la pregunta «¿quién, dónde, cómo participa el sujeto (que fantasea) en la narrativa fantasmática?» dista de ser obvia: aun cuando el sujeto participe en su propia narrativa esto no implica una identificación automática, o sea, no se identifica necesariamente consigo mismo.

La afirmación es clave, pues al tratar de definir el lugar que ocupa la narradora con su proyección fantasmática (la criatura) emerge de inmediato una proximidad entre el huésped y el marido. Sí, el marido es una figura ausente mientras que el huésped está siempre presente, pero la contradicción es sólo aparente; como bien señala Maricarmen Pitol (1999: 295), «la ausencia del marido es en realidad una presencia a través de la imposición a vivir con». El marido y el huésped representan entidades con las cuales la narradora convive de manera forzada y con las que no es posible romper. El marido impone la presencia de la criatura de la misma manera que la sociedad impone a la mujer el compromiso del matrimonio. De igual modo, el huésped duerme durante el día en el cuarto más alejado de la casa y sale de la habitación por las noches, en franca similitud con los horarios del marido que abandona el hogar temprano por la mañana y vuelve al hogar ya entrada la noche. Para efectos prácticos ambas presencias «están sin estar» durante el día y hacen sentir todo el peso de su corporalidad por las noches. Aquí cobra nuevamente relevancia la forma tan despersonalizada en la que la narradora y Guadalupe se refieren al huésped simplemente como «él». Como bien señalan Fortino Corral y Nubia Uriarte (2008: 214):

en la repetición «él, él, él» resuena el paradigma «yo, tú, él» a modo de sustitución. El circuito comunicativo supone una alternancia dinámica entre *yo* y *tú* como sujetos de enunciación, es decir en el diálogo ambos se instituyen como *yo*, como subjetividad individual cada vez que toman la palabra. El pronombre *él* se caracteriza por esa imposibilidad formal de personalización.

«Él» puede ser el huésped o puede ser el marido. Ninguno de los dos es nombrado de manera directa en el texto. Se trata de presencias despersonalizadas a las que es posible referirse con el mismo monosílabo, «él», siendo incluso posible que de un «él» a otro la narradora cambie de referente para aludir primero a uno y después al otro. Así, al definir la posición de sujeto que ocupa la narradora dentro de su fantasía la identificación pareciera darse entre la proyección y el marido. La cotidianeidad que el cónyuge le ha impuesto a la narradora es tan abominable que, para tratar de opacarla, la mujer pareciera recurrir a una proyección fantasmática. La paradoja reside en que la pro-

yección la devuelve a la realidad de la que pretende evadirse, haciendo aún más horrible su propia cotidianidad. Al final las mujeres encierran al huésped y lo dejan morir lentamente, tal como el marido encerró y mató lentamente los sueños y aspiraciones de la narradora. La muerte de la extraña entidad refuerza el paralelo entre ésta y el marido puesto que el método elegido para el asesinato devuelve el agravio recibido.

CONCLUSIONES

Para concluir volvamos una vez al trabajo de Flora Botton. De acuerdo con la autora, para el análisis de la literatura fantástica hay que tomar en cuenta dos niveles de realidad. La realidad externa, que corresponde a «la del mundo objetivo, la realidad cotidiana, la científica o “realmente” posible o imposible» (Botton, 2003: 58), y la realidad interna, según la cual «el texto puede presentar su propio mundo, su propia objetividad, diferentes de la realidad real. Si, dentro del mundo que presenta el texto, aparece una ruptura de esa congruencia lógica aparece lo fantástico» (Botton, 2003: 58-59). Es evidente que el cuento de Amparo Dávila consigue representar horrores distintos en ambas realidades. La presencia de la criatura —sea física o espectral— incide esencialmente en la realidad interna del relato pues son las mujeres y los niños quienes padecen con su presencia. Incluso si aceptamos la posibilidad de que la criatura no existe sino como una alucinación de la narradora, los personajes de la ficción seguirían siendo víctimas indirectas del huésped, como el pequeño Martín al ser atacado por la narradora. En este punto, insisto, la existencia real o imaginaria de la criatura cumple con una funcionalidad específica en la realidad interna del relato, al contribuir a la creación del horror entre los personajes. Pero si pensamos por un momento el relato más allá de la presencia —sea real o no— de la criatura, las condiciones en las que transcurre la vida diaria de la protagonista son también abominables. Aquí es donde el texto pareciera apelar a la realidad externa, porque el lector puede fácilmente identificar y reconocer el modelo de organización social que fija los roles de igual modo dentro de la ficción que fuera de ella. Es decir, en el mundo objetivo de la realidad cotidiana y científica, usando las palabras de Botton, la criatura constituye sin duda una transgresión, pero la sumisión y dependencia absoluta de la mujer hacia su marido es bastante normal y hasta «natural» en la sociedad contemporánea a la autora. Sí, desde luego que las condiciones de vida de la narradora son también parte de la realidad interna del relato, pero el lector puede extra-

polar las mismas condiciones de vida presentes en la realidad interna a la realidad externa del mismo. No así con la criatura, cuya existencia se queda en la realidad interna, pues difícilmente puede ser extrapolada a la realidad externa. Tal como ocurre con el inconsciente según Žižek, el horror doméstico que postula Amparo Dávila está expuesto, a plena a la vista, y puede ser corroborado en cualquier momento en la realidad externa del relato.

Recapitulando, Amparo Dávila logra una ingeniosa asociación entre el horror y el mundo cotidiano de la narradora, obligada a compartir el hogar con una presencia impuesta. La ambigüedad en torno a la naturaleza de la criatura deviene en el efecto fantástico, por lo que el texto pone en tensión dos interpretaciones posibles que van de la existencia física y real dentro de la diégesis del huésped, a su existencia como una simple alucinación mental de la narradora. Sin embargo, es posible complejizar la ambigüedad misma del relato mediante una tercera interpretación que ya no describe a la criatura como una imagen aleatoria e irracional que surge de la enfermedad mental de la narradora, sino como una proyección fantasmática con una estructura clara y definida que remite a la abominable cotidianidad misma de la protagonista. De escoger esta vía, cabe afirmar una vez más que la criatura es siniestra y su comportamiento desconcertante, pero su presencia no altera un orden anterior feliz. Al contrario, su repentina aparición potencia una situación negativa que ya estaba ahí, que siempre ha estado y que en última instancia la sociedad no dudaría en calificar como el orden «natural»; me refiero al horror de ser mujer en la sociedad patriarcal.

BIBLIOGRAFÍA

- BOTTON BURLÁ, Flora (2003): *Los juegos fantásticos*, Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- CORRAL, Fortino, & Nubia URIARTE (2008): «Elementos para una aproximación simbólica a “El huésped” de Amparo Dávila», *ConNotas. Revista de Crítica y Teoría literarias*, 11, pp. 211-222.
- COTA-TORRES, Edgar, & Mayela VALLEJOS-RAMÍREZ (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, pp. 169-180.
- DÁVILA, Amparo (2009): *Cuentos Reunidos*, Fondo de Cultura Económica, México.
- GÓNZALEZ PÉREZ, Victoria Irene (2016): *El silencio destrozado y transgresión de la realidad. Aproximaciones a la narrativa de Amparo Dávila*, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Ciudad Juárez.

- PITOL, Maricarmen (1996): «Amparo Dávila, el angustioso retorno al mundo infantil», en Nora Pasternac (ed.), *Escribir la infancia. Narradoras mexicanas contemporáneas*, El Colegio de México, México, pp. 285-297.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2018): *Diccionario de la lengua española*, 23ª ed., disponible en <<https://dle.rae.es>> [Fecha de consulta: 1 de octubre de 2019].
- TODOROV, Tzvetan (1994): *Introducción a la literatura fantástica*, trad. Silvia Delpy, Ediciones Coyoacán, México.
- ŽIŽEK, Slavoj (1999): *El acoso de las fantasías*, trad. Clea Braunstein Saal, Siglo XXI, México.