



**UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO**
FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES ACATLÁN

**EL HUÉSPED COMO ALTER EGO DEL MARIDO EN EL CUENTO
“EL HUÉSPED” DE AMPARO DÁVILA**

TESINA
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURA HISPÁNICAS
PRESENTA:
LUIS ARNULFO MEDINA LIRA

ASESOR: DR. RUBÉN DARÍO MEDINA JAIME

AGOSTO 2010



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

A mi familia, mis amigos y a mi Universidad

Índice

A manera de introducción	4
I. Un concepto pertinente: Lo siniestro	7
II. Metodología: El estructuralismo y la literatura fantástica	14
III. Análisis estructural de <i>El huésped</i>	17
III.I La historia	17
III.I.I Las funciones	18
III.I.II Las secuencias	24
III.I.III Las acciones	25
III.I.IV Tipología de los actantes	26
III.I.V El espacio	32
III.I.VI El tiempo	35
IV. El discurso	37
IV.I Espacialidad	37
IV.II Temporalidad	41
IV.III Anisocronías	43

IV.IV El narrador	44
IV.V Estrategias de presentación del discurso	46
IV.VI Análisis semántico	49
IV.VII Las figuras retóricas	57
Conclusiones	63
Bibliografía	66

A manera de introducción

El objeto de estudio del presente trabajo es una obra literaria perteneciente al género narrativo, el cuento *El huésped*, de la escritora mexicana Amparo Dávila (Pinos, Zacatecas, 1928). Éste forma parte de su primer libro de cuentos, publicado en 1959 por el Fondo de Cultura Económica, bajo el título de *Tiempo destrozado* y ha sido incluido en su más reciente publicación *Cuentos reunidos*.¹

El objetivo al respecto es proporcionar una línea isotópica para acercarse a este cuento que a primera lectura pareciera resultar demasiado ambiguo. El objetivo no es esclarecer dicha ambigüedad, parte primordial del texto, sino explicarla y ofrecer una interpretación sobre su funcionamiento. Para ello se ha tomado como eje del análisis al personaje que da nombre al cuento, el huésped, así como al marido de nuestra narradora, quien le da alojamiento en su casa. La tesis propuesta es que el marido toma esa determinación y defiende su estadía ahí, pese a que tanto su mujer como sus hijos le tienen miedo, porque el huésped es el *alter ego* u “otro yo” que le permite

¹ Amparo Dávila, *Cuentos reunidos*. México, FCE, 2009.

descargar el odio contenido contra su familia, y que por su carácter siniestro no es reconocido. Ello será sostenido a partir de los antecedentes problemáticos de la pareja así como de las características siniestras del huésped y la evolución de su agresividad, sumado esto a la actitud del marido al respecto. Para estos fines, la metodología aplicada será la propuesta por el estructuralismo en su análisis literario, por un lado, y los lineamientos teóricos que, con mismo perfil estructuralista, ofrece T. Todorov en su *Teoría de la literatura fantástica*.

Ahora bien, un objetivo extra literario que persigue este trabajo es el de analizar, reconocer y difundir la obra de una escritora poco referida en este ámbito pero que cuyo talento la llevó a ser secretaria de Don Alfonso Reyes, a ganar en 1977 el premio Villaurrutia y a ser reconocida por escritores de la talla de Julio Cortázar:

*(Sobre Tiempo destrozado) En la solapa se habla de esta obra como su primer libro de cuentos; si es así, admiro la maestría y la técnica que se advierte en cada página (...)*²

Además de hacerse merecedora a homenajes tales como el que le rindió la Universidad de St. Thomas de Houston a finales de 1987, en donde los estudiosos de su obra la compararon con escritores tales como el argentino Jorge Luis Borges. En ese mismo viaje a Estados Unidos fue homenajeada también por el Departamento de Literatura de la American Society Inc.³

En México, el 17 de febrero de 2008, en la sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes fue homenajeada por sus 80 años de vida. Sea pues este trabajo otro homenaje para esta escritora.

En cuanto al análisis que se presenta a continuación, éste está dividido en cuatro capítulos, de los cuales el primero está dedicado a esbozar de manera

² Julio Cortázar, *Cartas*. Buenos Aires, Alfaguara, V III, 2000, P. 393.

³ Alicia Zendejas, "Amparo Dávila en foros extranjeros" en *Excelsior*. México, 19 de enero de 1988, Librarum, P. 58.

suficiente uno de los términos ya utilizado en esta introducción y que se ha de presentar a lo largo de todo el trabajo; lo siniestro. El capítulo siguiente expone todo asunto pertinente a la metodología ya anunciada.

El capítulo tercero abre el análisis, específicamente con uno de los dos elementos mayores en que se ha de dividir la obra: La historia. Cada subcapítulo obedece a uno de las partes en que se descompone a su vez este primer elemento: Funciones, secuencias, acciones, tipología de los actantes, espacio y tiempo.

El capítulo cuarto continúa el análisis, específicamente con el otro elemento mayor: El discurso. De igual modo los subcapítulos obedecen a cada parte en que se descompone este elemento: Espacialidad, temporalidad, anisocronías, el narrador, estrategias de presentación del discurso, análisis semántico y figuras retóricas.

Después de los capítulos se abre espacio para las conclusiones derivadas y para la bibliografía utilizada.

I Un Concepto pertinente: Lo siniestro

El presente trabajo precisa un acercamiento a este concepto, pues será utilizado con frecuencia debido a la relación que guarda con otro, también fundamental en el desarrollo de este tema: el de *alter ego* u *otro yo*. Su comprensión resulta primordial para hacer una lectura íntegra del cuento *El huésped* de Amparo Dávila, así como para cimentar la base sobre la que se ha de desarrollar esta exposición.

Originalmente, la voz latina *sinester* tenía sólo el significado etimológico conocido por todos: **-izquierdo**; y por influjo de su opuesto **dexter** -derecho- se alteró hasta derivar en **sinexter**. Sin embargo, el significado de **siniestro** posteriormente se amplió hasta abarcar también el sentido de “funesto”, originado por la creencia de que resultaba un pronóstico de muerte la aparición de aves por ese lado. Es así como para

el *Diccionario Anaya de la lengua*, además de ser aquello ubicado o referente al lado izquierdo, lo siniestro es eso que provoca cierto temor o angustia por su carácter sombrío o macabro a causa de su relación con la muerte⁴.

Este último valor semántico se ve mayormente desarrollado en el prólogo que Sigmund Freud escribe a uno de las obras siniestras por excelencia, *El hombre de la arena* de E. T. W. Hoffman⁵.

El médico austriaco parte con el análisis semántico del término en alemán *-heimlich-* cuyo significado, según el propio Freud, se refiere a lo íntimo, familiar, hogareño y doméstico, para confrontarlo después con su antónimo, *Unheimlich*, lo siniestro, no domesticado y desconocido. Freud concluye así que este último *causa espanto precisamente porque no es conocido ni familiar*.⁶ Evidentemente no todo lo desconocido resulta siempre siniestro, por lo que al autor del psicoanálisis le resulta necesario ahondar más en el significado.

Esta es la base sobre la que parte el prólogo citado para tratar después la expansión semántica del término *unheimlich* al fundirse con el significado de *heimlich*, su antónimo⁷. Es ahí, dice Freud, donde lo siniestro adquiere además el sentido de aquello oculto o desconocido, que debiendo permanecer en esa condición comienza a manifestarse o se ha manifestado ya.

Entrando ya en terrenos meramente literarios, el llamado padre del psicoanálisis se apoya en E. Jentsch⁸ para sustentar que uno de los sucesos que con mayor eficacia provoca la sensación de lo siniestro es el que un ser aparentemente inanimado sea efectivamente viviente, así como el caso inverso. Partiendo de esta hipótesis, Freud habla en seguida sobre el tema del “doble”, del “otro yo” o *alter ego* y sus variaciones; se trata de dos personas aparentemente distintas que deben ser

⁴ *Diccionario Anaya de la lengua*. Coordinador Javier Lahuerta Galán, Madrid, Anaya. 2005, S.V. Siniestro.

⁵ Ernst Theodore Wilhelm es más conocido como E. T. A. debido a que cambió su tercer nombre por el de Amadeus.

⁶ E. T. W. Hoffman, *El hombre de la arena*, prólogo de Sigmund Freud. México, Factoría, 2007, p. XI.

⁷ *Ibid.*, p. XIX.

⁸ *Ibid.*, p. X.

consideradas iguales debido a una relación aparentemente oculta entre ambas; al comenzar a manifestarse tal relación se proyecta el sentido de lo siniestro. Según el texto, se establece entre ellas una correspondencia en la que se comparten procesos anímicos de la persona hacia el doble, de modo que el primero pierde dominio sobre sí colocando en su lugar al ser siniestro. Este suceso del que habla Freud se presenta, según este trabajo, en el cuento de Amparo Dávila, puesto que el huésped que “el marido” (el personaje como lo presenta la narradora carece de nombre) lleva a la casa se comporta, y se habrá de sustentar, como su *alter ego* siniestro, que habiendo permanecido oculto se comienza a manifestar bajo el carácter siniestro.

La literatura hará de estas relaciones un recurso efectivo para lograr el efecto de *siniestralidad*, que consiste de manera puntual en hacer que el lector dude de si determinada figura que se le presenta es una persona, un autómata o si este ser es un desdoblamiento o extensión de algún otro personaje, un *alter ego*. El cuento que aquí se analiza —como más adelante se explicará—efectivamente pretende causar esa confusión a partir de la indeterminación con la que se refiere al ser que ha llegado a habitar la casa y la relación que establece con el marido.

Dicho fenómeno, según Freud, se puede explicar en los personajes como toda posibilidad que no ha hallado realización pero que la imaginación no abandona; sentencia perfectamente aplicable al marido del cuento que analizamos. Se trata de emociones reprimidas que derivan en angustia y que por ello obligan al individuo a retornar a éstas, así como de convicciones primitivas aparentemente superadas que parecen hallar una nueva oportunidad para confirmarse. Si bien “el marido” no atenta contra su esposa o sus hijos, evidentemente no tiene una buena relación con ninguno y manifiesta un claro rechazo hacia ellos, por lo que ve en el huésped esa posibilidad de actuar indirectamente en su contra, pues como pareja y padre no lo hace.

Finalmente, en el citado prólogo de Freud se define a lo siniestro o extraño como género literario en relación con sus géneros cercanos, el de lo

maravilloso y el de lo fantástico⁹. Ahora bien, es importante puntualizar que el concepto de *género* al que se refieren tanto Freud como Todorov en sus distintos trabajos (el prólogo a *El hombre de la arena* y la *Introducción a la literatura fantástica* respectivamente) es el de clase o tipo de discurso literario a que puede pertenecer una obra, dejando de lado la correlación con determinados rasgos estructurales (dramático, lírico o narrativo) para valorar un registro lingüístico específico, el tema.

Pues bien, cualquier hecho, dice S. Freud, que aparentemente tuviera una explicación sobrenatural, fuera de las leyes del mundo convencional, es decir, que pareciera encajar dentro del género maravilloso pero que finalmente adquiriera el sustento necesario para ubicarse dentro del mundo real, aunque de manera rara y poco común, terminará por situarse en el territorio de lo siniestro. Es decir, este género presenta acontecimientos que a través de su naturaleza hacen suponer al lector que no obedecen a las leyes del mundo normal, pero al final adquieran elementos necesarios para explicarse como hechos, aunque muy particulares y quizá sorprendentes, pertenecientes a nuestra realidad habitual. Es importante destacar que dada la cercanía, en este camino entre lo maravilloso y lo siniestro (o extraño) surge un género intermedio, precisamente en la frontera entre ambos, el de lo fantástico, cuya característica principal es la de generar en el lector una duda, una vacilación entre la explicación natural o sobrenatural de un acontecimiento. Así pues, puede ocurrir que ciertos elementos característicos de alguno de estos géneros aparezcan a lo largo de los textos haciendo creer al lector que se trata de una obra perteneciente a cierto género para que al final nuevos elementos definan la obra dentro de otro.

Una definición similar la da Tzvetan Todorov al plantear que si en nuestro mundo, el que conocemos, se produjera un acontecimiento posible de explicar por las leyes racionales aunque resulte increíble o inquietante, estaríamos frente a un suceso siniestro¹⁰. Aquí se advierte en forma clara la diferencia con el género fantástico, en el

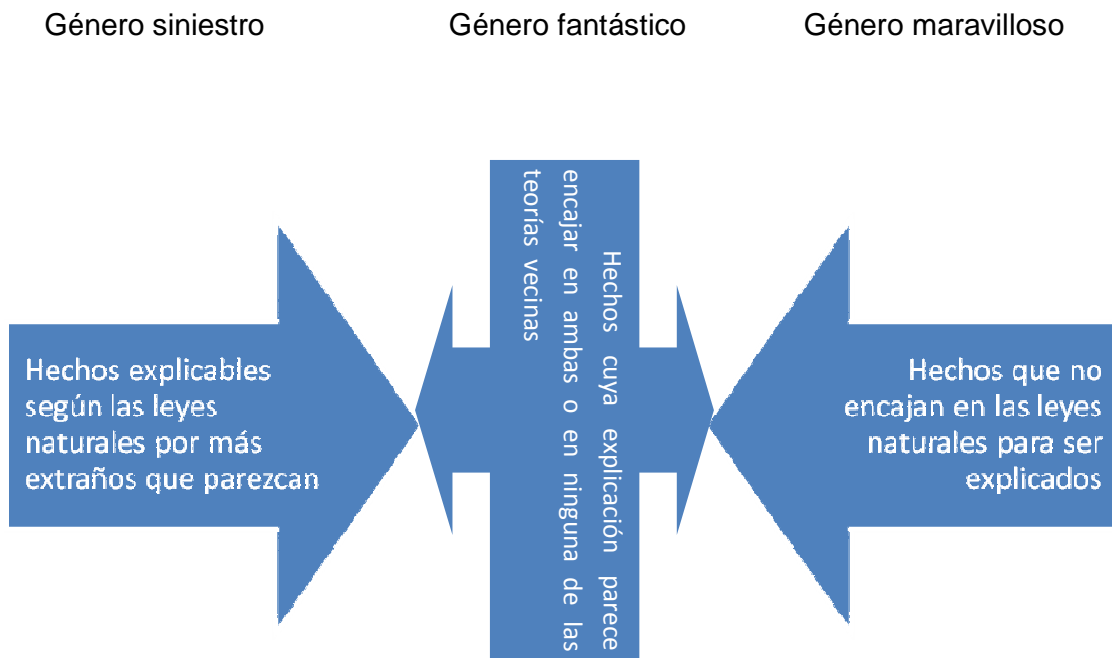
⁹ E. T. W. Hoffman, *El hombre de la arena*, prólogo de Sigmund Freud. México, Factoría, 2007, p. LI- LV.

¹⁰ Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*. México, Editorial Coyoacán, 2005, p. 24.

que la explicación no acaba por definirse dentro de una de las perspectivas natural o sobrenatural, por lo que surge la vacilación pretendida mediante la falta de elementos suficientes que permitan situarlo en terrenos siniestros o maravillosos, donde todo acontecimiento se explica a partir de leyes sobrenaturales que superan las de nuestra realidad.

Evidentemente el texto siniestro debe exigir al lector considerar el mundo planteado, el de la narración y el de los actores o personajes, como un mundo de personas “reales” y así, posteriormente, generarle una vacilación al momento de optar por la explicación natural o la sobrenatural de los acontecimientos, para después explicar con argumentos razonables, aunque no por ello no sorprendentes, lo ocurrido.

Como se advierte pues, es posible que un mismo texto parezca por momentos pertenecer o enfilarse hacia uno u otro género. Al final éste debe haber alcanzado una de las tres metas:



Es importante resaltar aquí que según Todorov, si bien la literatura maravillosa, la fantástica y la siniestra se encuentran bastante cercanas e incluso un mismo texto puede recurrir a elementos de las tres, no se trata de un mismo género.

Un buen ejemplo sobre la vacilación entre los géneros siniestro y maravilloso así como sobre el tema del *alter ego* de un personaje resulta el cuento *Guillermo Wilson*¹¹ de Edgar Allan Poe, donde se advierte perfectamente la relación que se establece entre el protagonista y su antagonista.

El narrador y personaje principal nos da cuenta de sus varios encuentros con un hombre, no queda claro si con otro de carne y hueso o con un desdoblamiento de sí mismo puesto que la ambigüedad presta elementos a ambas lecturas. El primero ocurre en su niñez. Se da cuenta de que comparte con un compañero de escuela el nombre de pila y el apellido, la fecha de nacimiento, la talla y ciertos rasgos físicos, y desde entonces se gesta entre éstos una cierta competencia que genera en el narrador odio, respeto y temor hacia *el otro*.

Ambos abandonan la escuela el mismo día. A partir de ese momento el narrador-actante sólo da cuenta de sí hasta que en situaciones enteramente siniestras, en una habitación mal iluminada, bajo el influjo del alcohol y vestido exactamente igual a él, lo encuentra su homónimo Guillermo Wilson. Una vez más el narrador pone tierra de por medio mientras se sigue sumergiendo en los vicios. Precisamente en la práctica de uno de éstos, el juego, planea estafar a un rival hasta que aparece para evidenciarlo, desde la oscuridad, aquel hombre misterioso, su *alter ego*, vestido con un saco exactamente igual al suyo.

El encuentro final se produce durante un carnaval en Italia, donde, tras seguir la pista de una mujer, es sorprendido por su seguidor y *alter ego*, el cual utiliza el mismo disfraz. Quien nos cuenta su particular historia reta a su homónimo a un

¹¹ Cuyo título original en inglés es *William Wilson* y que en la edición de cuentos escogidos de E. A. Poe que editó la UNAM se traduce al español: Edgar Allan Poe, *Cuentos escogidos*. México, UNAM, 4ª edición, 1984.

duelo y lo derrota. Las últimas palabras del agonizante sentencian su propia muerte, la de Guillermo Wilson.

A pesar de que Poe busca hacernos dudar sobre la identidad oculta del siniestro Guillermo Wilson, pues la última vez que el narrador lo ve en la niñez advierte en sus rasgos una seria diferencia con él mismo, al final y tomando en cuenta cada elemento proporcionado se entiende bien que se trata de un desdoblamiento de sí, que aparece en circunstancias muy particulares para evitarle cumplir con su viciosa voluntad. Es claro que la forma en que el otro es presentado genera ambigüedad en el lector, pues por momentos no se sabe si se trata de un desdoblamiento o de un hombre distinto al narrador; al final la idea de “el otro lado” de un mismo ser se fortalece, tornando el texto enteramente siniestro. Así pues, se puede concebir a ese doble que aparece cada que Wilson quiere actuar de manera irregular como la parte de sí mismo que a como dé lugar se lo impide, la parte de su conciencia que no puede advertir como suya y que habiendo sido reprimida en largos periodos de su vida sólo se manifiesta en tres momentos específicos.

El caso de *El huésped* se asemeja al texto de E. A. Poe, en tanto que ambos seres siniestros aparecen para hacer las cosas que el personaje “original” no hace; Wilson *alter ego* descubre la trampa para ganar dinero de Wilson narrador, el huésped acecha a los familiares de “el marido”. El tema se abordará más detalladamente en el análisis de las funciones de la historia.

II Metodología: El estructuralismo y literatura fantástica

He elegido al estructuralismo literario como método para hacer un análisis general del cuento *El huésped* de Amparo Dávila, debido a las características que ofrece para el acercamiento y estudio de la obra literaria, tal como el presente trabajo requiere.

Este método permite apreciar el funcionamiento individual y en conjunto de cada elemento que conforma la obra, así como sus objetivos y consecuencias literarias; tal es el caso del efecto siniestro. A partir de ello será posible referir más adelante, en un análisis específico, las particularidades del cuento que aquí se estudia.

Así pues, se pretende tener un acercamiento general y objetivo a la obra para estudiarla de manera sistemática, haciendo énfasis en cada elemento que funcione para sostener la línea isotópica de lo siniestro como estrategia de presentación del personaje “el huésped” en relación con “el marido”.

Aprecio como ventaja de su uso que, dado que el estructuralismo toma de la ciencia lingüística el procedimiento analítico, cada juicio debe producirse desde un

terreno muy cercano a la objetividad, así la argumentación pretende eliminar apreciaciones puramente subjetivas.

Otra ventaja resulta la desfragmentación del relato en unidades mínimas, tanto de la diégesis como del discurso, pues ello permite identificar la forma en que cada elemento funciona dentro del todo, y en este caso, cómo lo hacen en función de la isotopía fundamental de la narración.

El objetivo, pues, es analizar desde la perspectiva estructuralista los elementos generales que constituyen este relato, lo que ha dado como resultado la clasificación de la obra dentro del género siniestro. Una vez conseguido lo anterior es posible dar cuenta de cada parte del texto sin el temor a que carezca de explicación y razón en el análisis específico, segunda parte del trabajo.

Se hará un esbozo y un análisis de los actores, pues en este trabajo resultan fundamentales al establecer, dos de éstos y sus acciones con los otros, la relación antes citada: el huésped como *alter ego* o desdoblamiento del marido. Es el primero el que actúa a través del segundo de la manera en que como marido no hace, es decir, por medio de su "otro yo" libera esa parte antes secreta frente a los demás habitantes de la casona. Como ya se ha dicho, no es posible advertirlo con toda claridad precisamente por su carácter siniestro.

Por otro lado el estudio de elementos como el desarrollo de las acciones y las funciones, el espacio y tiempo de la historia y sus presentaciones en el discurso, el papel del personaje narrador (la esposa) y su estilo, han de reforzar como válida la lectura propuesta del cuento: El rechazo del marido hacía su familia no rebasa jamás el plano de la actitud, es decir, se muestra indiferente ante sus opiniones y problemas y permanece el menor tiempo posible en casa, pero por medio del huésped se decide a actuar en contra de ellos, acecha a la esposa y ataca al hijo de la otra mujer que habita ahí mismo.

El seguimiento y análisis general del texto literario se harán a partir de lo propuesto tanto por Roland Barthes, A. J. Greimas, Umberto Eco, Jules Gritti, Violette

Morin, Christian Metz, Gérard Genette, Tzvetan Todorov y Claude Bremond en el *Análisis estructural del relato*¹², como por Helena Beristáin en su obra *Análisis estructural del relato literario*.¹³

Pretendiendo continuar con el criterio de descomposición en unidades mínimas significativas de la obra, en un acercamiento más específico al texto para analizar al huésped como *alter ego* o desdoblamiento del marido, se recurrirá a una obra de perfil también estructuralista: *Introducción a la literatura fantástica* de Tzvetan Todorov.¹⁴

Si bien el título del último texto teórico remite a un género que no es el que corresponde precisamente a nuestro cuento, como se esbozó al inicio de este trabajo, hay tres géneros literarios bastante cercanos por la naturaleza de los hechos que desarrollan: El maravilloso, el fantástico y el siniestro o extraño. El texto de Todorov evidentemente se centra en el segundo, pero lo hace en función de los otros dos e incluso llega a establecer un subgénero llamado fantástico - extraño, debido a la proximidad de todos ellos.¹⁵

En sus páginas se define bien lo siniestro, característica que sumada al perfil estructuralista que la obra tiene la hace, a mi criterio, encajar perfectamente como metodología útil para el propósito.

¹² Roland Barthes *et al.* *Análisis estructural del relato*. México, Ediciones Coyoacan, 2008.

¹³ Helena Beristáin, *Análisis estructural del relato*, México, Limusa, 2006.

¹⁴ Tzvetan Todorov. *Op. cit.*

¹⁵ *Ibíd.*, P. 37.

III Análisis estructural de *El huésped*

Para analizar una obra literaria a partir del criterio estructuralista, es necesario concebirla como un grupo de elementos susceptibles de ser estudiados de manera particular pero en función de las relaciones que establecen con los demás, con objeto de reintegrarlos al todo, que es el texto mismo. Las partes medulares, naturalmente, son la historia y el discurso. A continuación, lo relacionado con la primera:

III.I La Historia

Dicho con ánimo de sintetizar, la historia o diégesis corresponde a la sucesión de acciones que constituyen los hechos relatados en la narración.¹⁶ El discurso, por su parte, es propiamente el hecho de la enunciación, es decir, la forma en que se nos da cuenta de las acciones relatadas.¹⁷

¹⁶Helena Beristáin. *Diccionario de retórica y poética*. México, Porrúa, 2004, p. 149.

¹⁷Tzvetan Todorov. "Las categorías del lenguaje literario" en R. Barthes *et al.* *Análisis estructural del relato*. México, Ediciones Coyoacan, 2008, p. 163.

Siguiendo esta propuesta, a continuación se presenta un esquema representativo de las funciones del cuento *El huésped*, cuyos elementos conformadores pertenecen a esa primera parte, la historia. Así pues, a partir de las funciones es posible establecer un primer acercamiento con el texto para tener pista de despegue.

III.I.I Las Funciones

Se trata, por un lado, de los *nudos* y las *catálisis*, los primeros son las acciones centrales, los segundos los complementos que presentan acciones complementarias así como descripciones; y por otro de los *índices* y las *informaciones*, que denotan o connotan datos sobre los personajes, sobre los objetos, el espacio y el tiempo en que se desarrollan la acciones, respectivamente.

Los nudos están marcados con la letra N, las catálisis con la C, los índices con la Í y las informaciones con la I:

-El huésped es llevado a la casa por el marido	N Í
-Descripción del matrimonio	C Í
-Descripción del pueblo en el que viven	C I
-La mujer ve al huésped y pide al marido que se lo lleve	N Í
-Consecuencias de la llegada del huésped	C Í
- El marido le asigna cuarto	N Í I
-Actividades diarias en la casa	C Í
-Descripción de toda la casa	C Í I
-Descripción de los temores de la mujer	C Í
-El huésped acecha a la mujer en la cocina	N Í I
-El huésped ignora a Guadalupe	C Í

-Actividad nocturna del huésped	C Í I
-Postura de las mujeres ante él	C Í
-Descripción de la alimentación del huésped	C Í I
-Descripción de las actividades de Guadalupe	C Í I
-El huésped entra al cuarto de la mujer	N Í I
-Descripción del marido	C Í
-El huésped ataca a Martín	N Í
-Consecuencias del ataque	C Í
-La mujer cuenta al marido del ataque	N Í
-El marido soslaya el hecho	N Í I
-Guadalupe y ella deciden actuar	N Í
-El marido se ausenta	N Í
-Las mujeres planean atacarlo	N Í
-Las mujeres lo aíslan	N I
-Descripción de la agonía del huésped	C Í
-El huésped muere	N I
-Las mujeres notifican al marido	N Í

Partiendo de los catorce nudos que se advierten dentro de estas 29 funciones, es posible, como primer paso, establecer un resumen de la historia, éste nos permitirá referirla de manera más clara en apartados posteriores:

El huésped es llevado a la casa del matrimonio infeliz por el marido. La mujer pide al marido que el huésped no se quede. Éste le asigna cuarto.

El huésped acecha a la mujer a diario. Ataca a Martín. La mujer cuenta el hecho al marido. Éste la ignora. Guadalupe (madre de Martín) y ella deciden actuar.

Planean el ataque. Lo aíslan. El huésped muere. La mujer notifica al marido.

En cuanto a los índices (Í), unidades semánticas que tienden a definir tanto a las personas como a los objetos, permiten esbozar a los personajes del cuento:

El huésped

Es llevado a la casa por el marido. Es lúgubre y siniestro (adjetivos que le asigna la narradora a primera vista), con grandes ojos amarillos, casi redondos y sin parpadeos. Causa horror y temor a todos en la casa, excepto al marido. Le agrada la oscuridad y duerme de día. Acecha a la mujer, ignora a Guadalupe y odia a los niños. Come sólo dos veces al día, sólo carne. Se desconoce su nombre porque nunca lo llaman de otra forma diferente a “él”.

Es difícil entender por qué el marido se empeña en tener alojado en la casa a eso, una especie de monstruo, si no se toma en cuenta que es un desdoblamiento de él mismo, de su lado oscuro y primitivo, que le es de utilidad.

Por otro lado y de manera indirecta, este personaje nos permite advertir rasgos autoritarios y machistas en el marido pues a pesar del descontento absoluto por su presencia, sin mayor justificación para ello defiende e impone su permanencia en la casa sobre cualquier otra voluntad.

Mujer (narradora)

Casada (al momento de los hechos narrados lleva tres años de matrimonio aproximadamente), ama de casa, madre de dos hijos, ignorada por su marido, sola e infeliz. Vive en un pueblo pequeño, aislado, incomunicado y lejano a la ciudad. Teme al huésped (nunca lo llama de otra forma que no sea “él”, temiendo que cobre realidad al nombrarlo) y teme a su marido (para que él no piense mal no cierra la puerta de su

cuarto por la noche) aunque le sospecha una infidelidad. No sale de casa y no tiene dinero, amigos, ni parientes. No tiene iniciativa propia ni actúa por sí sola.

Mediante estos índices se construye un personaje que padece a lo largo de la historia. Se trata de la mujer que vive sometida a la voluntad machista del hombre de la casa. A partir de esta relación la autora hace referencia a una problemática de la sociedad mexicana, el machismo. Parece pues, que Amparo Dávila, a través de sus personajes, hace una denuncia social sobre los roles que se toman dentro de las familias, en los que la mujer es siempre subordinada del hombre.

Marido

Casado con la mujer (personaje- narrador) a quien ignora, la ve como un mueble. Vive en la misma casa, donde impone su voluntad. Viaja mucho y se ausenta por las noches. Desconfía de su esposa y protege al huésped, “goza con él”.

Si nunca se narra interacción entre el marido y el huésped y si no se sabe de otra actividad relevante del segundo además del hostigamiento y la agresión a los habitantes de la casa, es evidente que la razón que hace al primero sentirse a gusto con el segundo es que se trata de su *alter ego*, mediante el cual ataca a sus familiares.

De manera directa los índices construyen un personaje impositivo. A partir de él y de su esposa se plantea un matrimonio en el que cada uno cumple con un rol bien definido y muy común en el contexto que las informaciones nos permiten: El hombre ordena, la mujer obedece. Él representa al machismo. A pesar de ser el habitante que menos tiempo pasa en la casa, como miembro de la familia, es quien toma las decisiones importantes, así lo hace al decidir alojar al huésped.

Guadalupe

Ayuda a la mujer con los quehaceres de la casa, ahí vive. Ella sale a hacer las compras, la esposa no sale. Es noble y valiente. Es madre de Martín. El huésped la

ignora. Nunca lo llama por su nombre. Es la encargada de llevarle la comida. Lo odia a partir de que éste ataca a su hijo y entonces toma la iniciativa en su contra.

Al tener como único familiar a su hijo Martín y tras el ataque mencionado se rebela contra el huésped y la autoridad del hombre de la casa.

Es el único personaje, además de su hijo, del que se conoce el nombre, referencia obligada a uno de los símbolos religiosos más importantes de México, la virgen de Guadalupe, símbolo de amor, bondad y apoyo para los desafortunados, por lo que representa la asistencia y el auxilio. Así, al dar a la narradora ese impulso que necesita para actuar, el ataque se vuelve un acto de liberación enteramente femenino.

Los hijos del matrimonio

Se trata de un personaje colectivo. No deben ser muy grandes (el matrimonio lleva 3 años) pero ya caminan. Viven también en la casa, juegan en el jardín y temen también al huésped. Son odiados por éste. Duermen con su madre.

Al ser personajes “pasivos” la madre se vuelve su único medio de seguridad, por lo que, al tornarse peligrosa la vida en la casa, ella decide anticiparse a cualquier ataque. Es así como ellos refuerzan el carácter maternal de la narradora y borran toda posible justificación del marido hacia el huésped, es decir, se trata de una buena madre que no merece ser hostigada. El peligro que corren los hijos, a partir del ataque a Martín, sumado al apoyo e iniciativa de Guadalupe resultan los detonantes de la mujer.

Martín

Es hijo de Guadalupe, es aún muy pequeño (cabe en un cajón) y es el único que sufre un ataque directo del huésped.

Resulta muy difícil sostener que una agresión tan violenta, cuya recuperación requirió de varios días, no haya dejado huellas ni evidencias, por lo que

Martín se convierte en el argumento que justifica las acusaciones, el miedo y el proceder de las mujeres.

Este hecho se debe resaltar en tanto que derrumba las justificaciones con las que el marido mantiene al huésped en la casa, haciendo evidente que se trata de una decisión impositiva que obedece a otro motivo, su oportunidad de ver materializados, mediante ese ser, sus impulsos siniestros en contra de su familia, en esto radica la importancia de este personaje aparentemente incidental.

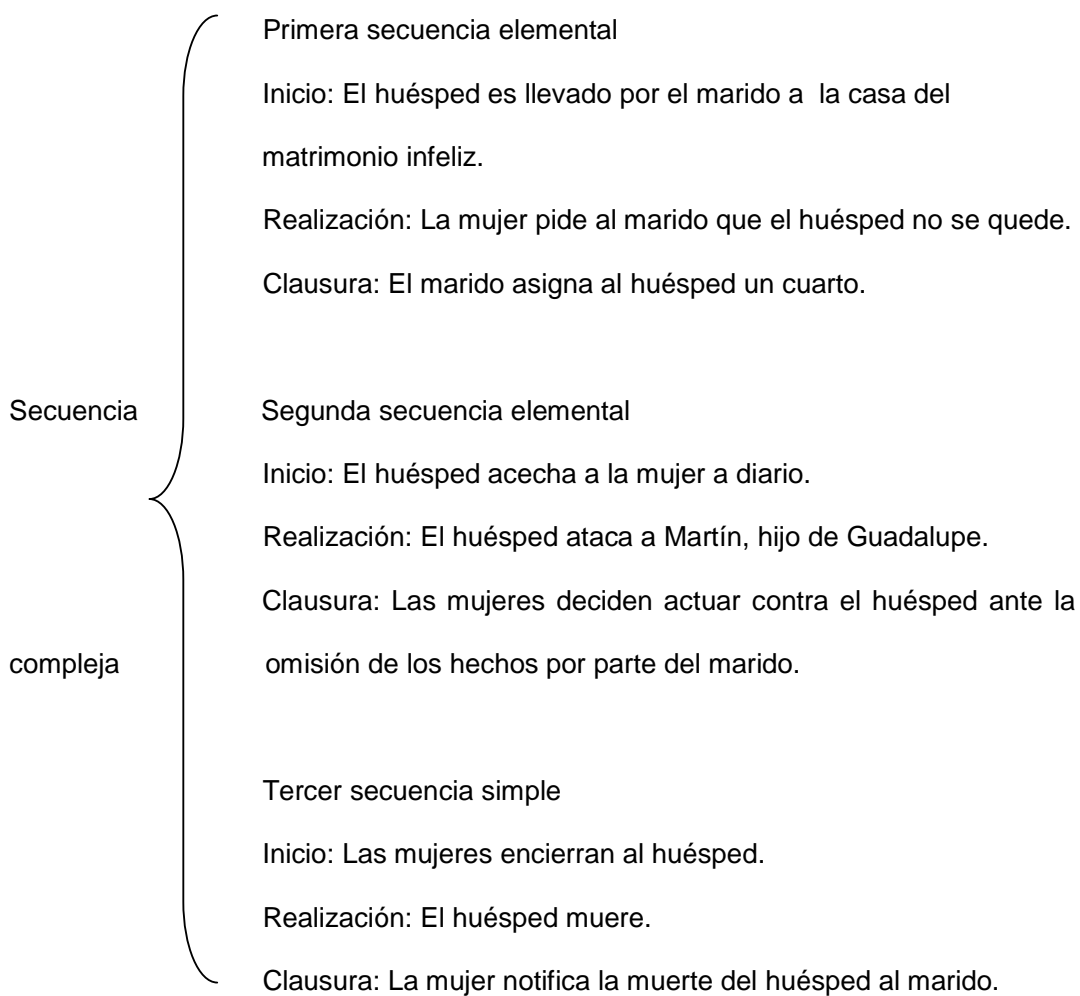
Martín cobra además relevancia como la prueba de que los personajes femeninos, capaces de sufrir el machismo, resultan implacables cuando son sus hijos los que corren peligros y pasan de víctimas a victimarios. Así, Amparo Dávila superpone a la denuncia social la fuerza transformadora de la maternidad, evidentemente privativa a la mujer, que supera toda condición adversa.

Este esbozo de los personajes permite además advertir lo que se corroborará más adelante a partir de las secuencias simples: se trata de una relación de degradación - mejoramiento a partir de la contraposición entre la mujer y el huésped, en la historia de un antagonismo. Lo anterior se debe entender a partir del hecho de que esta contraposición la provoca el marido, al oponerse a su familia de manera indirecta a través de su *alter ego*. Pues bien, por medio de las acciones se establecen alianzas y enfrentamientos, de tal modo que Guadalupe se une a la narradora en contra del huésped, quien tiene a su favor al marido. Estas relaciones también se analizarán más adelante en la tipología de los actantes.

III.I.II Las secuencias

Según T. Todorov, en general lo que se narra es la transición de un estado de equilibrio o desequilibrio a otro semejante.¹⁸ El modo, dice Beristáin, es lo que define la estructura de la secuencia.¹⁹

A partir del resumen obtenido en el apartado anterior es posible establecer tres secuencias simples o elementales (inicio, realización, clausura). Estas tres conforman una compleja, que en este caso (por tratarse de una narración sumamente breve) corresponde de pleno a nuestro relato:



¹⁸ *Ibíd.*, p. 170

¹⁹ Helena Beristáin. *Análisis estructural del relato*. México, Limusa, 2006, p. 60.

Las secuencias simples se organizan por enlace puesto que en ellas se oponen dos agentes o personajes y sus acciones, esto, cuyo significado principal consiste en que el mejoramiento de la suerte de uno representa el empeoramiento del otro, será abordado más adelante con motivo del examen de las matrices actanciales. Se trata claramente pues de la historia de un antagonismo.

Es posible notar también, con base en el resumen anterior, una relación de degradación - mejoramiento a partir de la contraposición entre la mujer y el huésped: El mejoramiento de uno significa la degradación del otro y viceversa.

Retomando un hecho ya mencionado anteriormente, se trata entonces de un enfrentamiento entre el marido y la mujer, pero en el que el primero interviene de manera indirecta a través de su *alter ego* o lado siniestro. Resulta muy importante hacer notar aquí que esta confrontación se da entre dos personajes que normalmente debieran ser todo lo contrario, como pareja, aliados o adyuvantes, pero que en los hechos no resultan así.

III.I.III Las acciones

Se trata de los conjuntos de actos encadenados manifiestos en los nudos o acciones narrativas,²⁰ que a partir de ciertas reglas de acción permiten definir el movimiento del relato analizado. Este movimiento se hace evidente a partir de las relaciones que se establecen entre los personajes, correspondientes a uno de los predicados base: amar, hacer confidencias y ayudar; o los derivados de éstos.

En el caso de nuestro texto, advertimos que hay un predicado derivado por oposición entre el huésped y la mujer narradora, pues el primero odia²¹ a la segunda. Recordemos que el huésped duerme por el día y por las noches sale a acechar a la mujer por toda la casa, incluso en ocasiones, haciéndolo antes de que oscureciera,

²⁰ Helena Beristaín. *Diccionario de retórica y poética*. México, Porrúa, 2004, p. 4.

²¹ Éste es un predicado derivado por oposición del predicado de base *amar*.

como lo hizo alguna vez en la cocina. Cuando ella decide enfrentarlo (esto ocurre en la tercera secuencia simple) se advierte ya un derivado de voz pasiva²²; el ser siniestro es odiado por la mujer.

Por otro lado, en el relato se establecen dos predicados de base entre el marido y el huésped, ya que el primero ayuda al segundo. El primero es el único que defiende la permanencia del segundo en la casa, es quien le asigna el cuarto en el que se encuentra más cómodo y quien pasa por alto los conflictos que su presencia provoca. Resulta muy interesante el hecho de que el ataque contra el huésped se geste justo cuando el marido se ausenta, justo cuando el ser siniestro se queda sin su aliado.

Mismo predicado se establece entre Guadalupe y la mujer narradora. Ante la omisión del marido sobre la situación de acecho que vive su esposa, es Guadalupe quien le apoya y trabaja a su lado para enfrentar al huésped, esto permite afirmar que esta última ayuda a la primera. Juntas planean todo y Guadalupe participa de manera activa cortando las tablas para clausurar la salida del huésped.

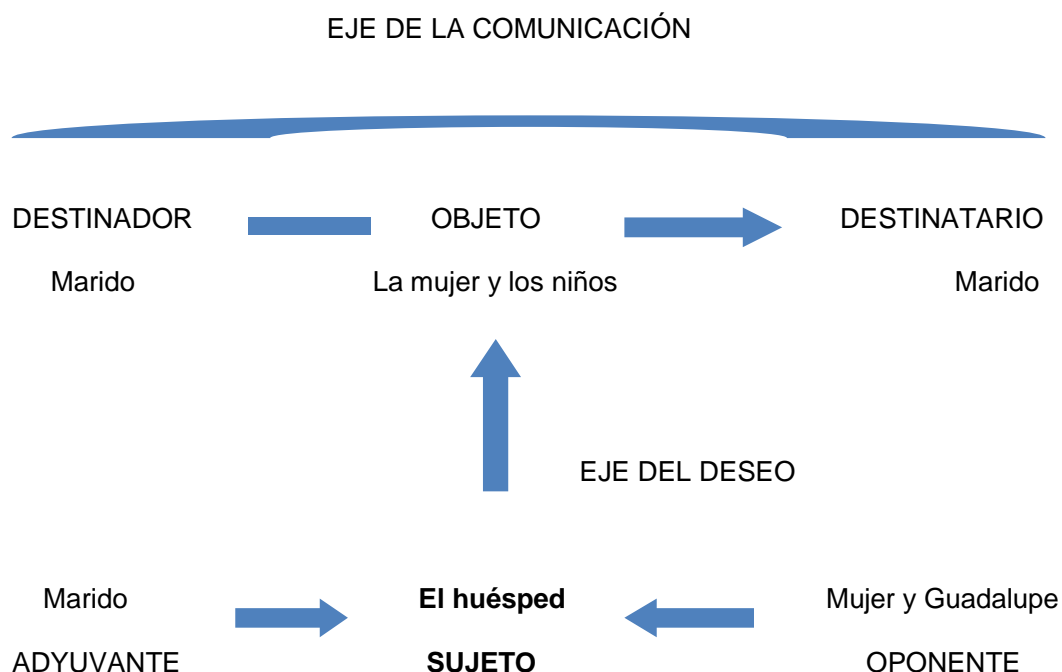
Mediante las acciones entonces se reafirman las alianzas y oposiciones entre los personajes que ya se esbozaban en los párrafos anteriores y que se complementarán a continuación.

III.I.IV Tipología de los actantes

Dentro del mismo nivel de análisis, el de las acciones, las funciones están vistas desde las perspectivas de los actores. Ahora éstos se analizarán con base en sus movimientos dentro del relato. Para ello se emplean matrices actanciales, esquemas que permiten resumir e identificar a cada personaje, desde su propia perspectiva, con uno o varios actantes.

²² Cabe aclarar que aunque es llamado “Derivado de voz pasiva” no es el método para construir la voz pasiva puesto que de “El huésped odia a la mujer” no deriva “La mujer es odiada por el huésped” sino “El huésped es odiado por la mujer”.

El orden en que aparece cada matriz es el mismo que el del esbozo de los actores en los índices:



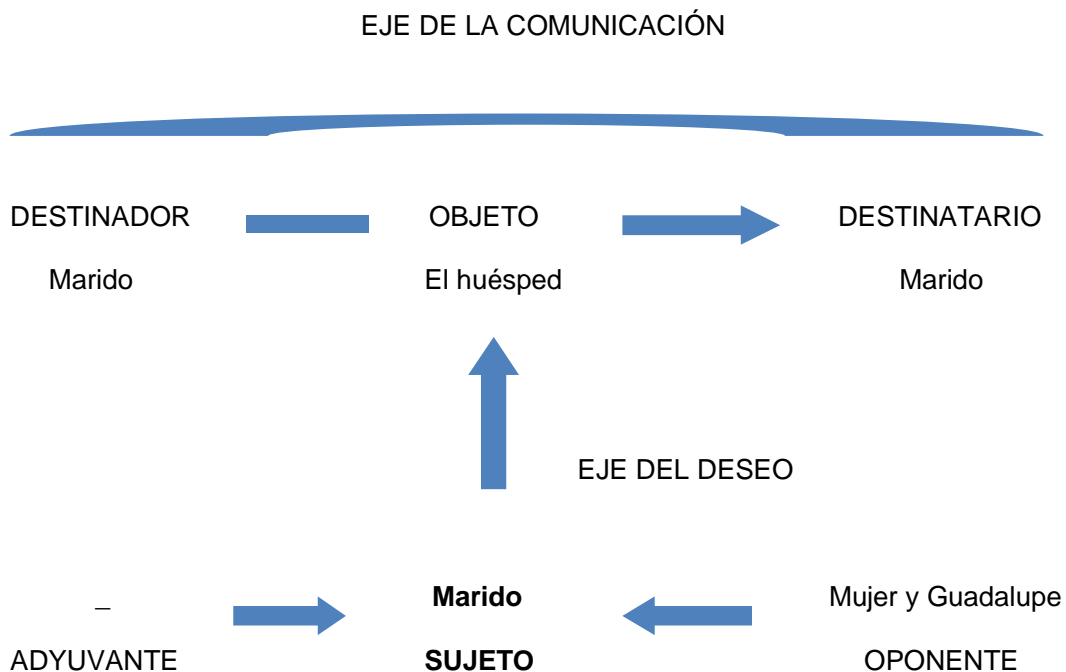
A partir de esta matriz queda manifiesto que el huésped, como dice la narradora, ignora a Guadalupe. Este hecho se tornará contraproducente para él, aunque eso puede ser un índice de que sólo odia a los familiares del hombre, del marido, puesto que el conflicto de éste es contra su propia familia. Odia a los niños y acecha a la mujer, ellos son el objeto de su deseo.

Demostrar que el marido es el destinatario del objeto perseguido por “el huésped”²³ modifica la visión acerca del relato, en tanto que establece relaciones de dominio auténtico y no sólo contactos en el ámbito del misterio, pues ello confirmaría que a través del huésped, de su *alter ego*, “el marido” hace a su familia lo que como miembro de ésta no, por lo pronto, cabe mencionar que es él quien hospeda al extraño personaje y le permite tanto el acoso y el ataque a los demás habitantes. En realidad,

²³ Lo anterior se entiende a partir de que el huésped desea a la mujer y a los niños para causarles daño, con deseo de aniquilación, y el destinatario de ese daño es el marido por lo que arriba se explica.

se constituye como su único ayudante y le proporciona las herramientas necesarias al asignarle la habitación de la casa que más le acomoda, así como al pasar por alto las quejas de la mujer. Ésta, junto con Guadalupe, asume el papel de principal opositora y, a pesar de su miedo, busca los medios para aniquilarlo.

El huésped significa pues la posibilidad del marido de manifestar esa voluntad siniestra en contra de su familia. Si bien, se ha mencionado ya que se trata de un marido autoritario, esa característica, que incluso en ciertas sociedades es vista como “normal”, jamás será tan negativa como la de violento. Así se entiende la función del huésped, materialización de esa posibilidad reprimida.



Tomando en cuenta que cada personaje es el héroe de su propia secuencia,²⁴ a partir de esta matriz actancial se advierte que el marido tiene como objeto deseado al huésped²⁵ pues defiende su estancia en la casa al justificarlo y culpar a su esposa de paranoica. Él mismo es su propio destinador, es decir, quien

²⁴ Roland Barthes, “Introducción al análisis estructural del relato” en *Análisis estructural del relato*. R. Barthes *et al.* México, Ediciones Coyoacan, 2008, p. 23.

²⁵ Se trata de un deseo de dominio.

con base en su autoridad masculina dentro de la casa y sobre su familia se permite alcanzar el objeto de deseo, pues decide de forma arbitraria y contra los demás que se quede a vivir. De él depende la permanencia del huésped en esa casa. Es también el destinatario, pues recibe el beneficio al lograr que “el huésped” se quede, ya que los demás habitantes son acechados y atacados por ese ser y eso es lo que él pretende.

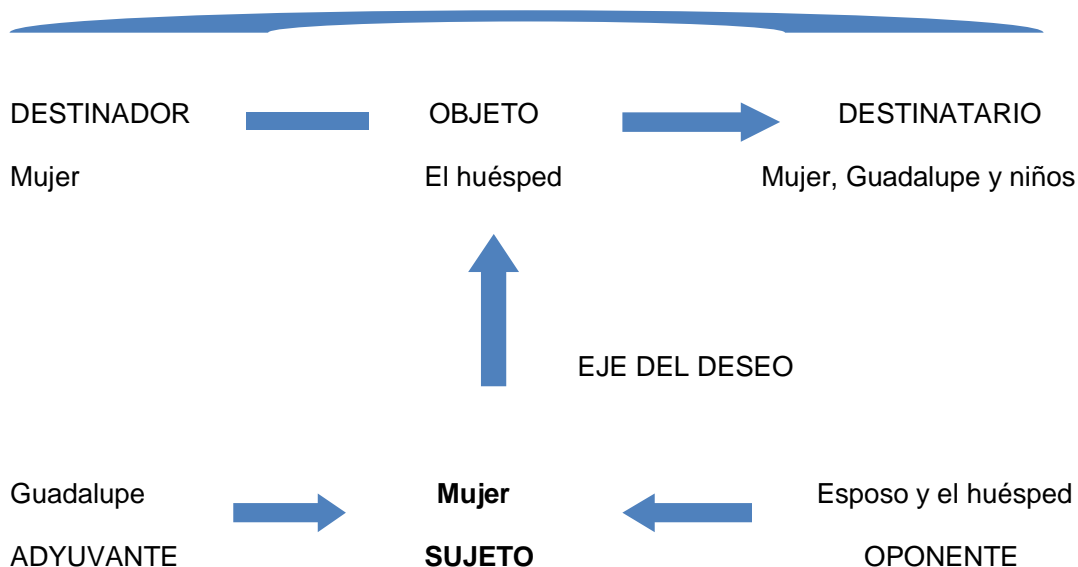
Lo anterior deja claro, por un lado, que el único beneficiado con la presencia del huésped es el marido, y por otro queda manifiesta la autoridad de mando machista y dictatorial de este último dentro de la casa. El marido no tiene otro adyuvante, además de sí mismo, puesto que a nadie en la casa favorece su deseo.

Para finalizar, es claro que sus oponentes son tanto la mujer, su esposa, como Guadalupe, quienes se imponen la tarea de acabar con aquel ser porque en ello les va la tranquilidad y, más aún, la vida misma.

Una vez desarrolladas las matrices actanciales tanto del marido como la del huésped queda claro, por un lado, que a través de este último el verdadero objeto del deseo²⁶ del primero es su familia, y por otro, que el nuevo habitante de la casa es la posibilidad que tiene el marido para comportarse con (contra) ellos como no ha podido hacerlo, aunque hubiera ya indicios de sus rechazo. Esta última idea es la que permite afirmar que más que un ser fantástico al que el marido quiere en su casa, el huésped es el *alter ego* de ese hombre, mediante el cual ya no reprime el impulso violento contra sus familiares y por eso lo necesita en casa, de lo contrario esa impulso tendría que volverse de nuevo un tanto reprimido.

²⁶ Se trata de deseo de aniquilación.

EJE DE LA COMUNICACIÓN



La mujer narradora rompe la pasividad que manifiesta durante las primeras dos secuencias simples en la secuencia final, justo después del ataque a Martín, pues sus hijos podrían correr con la misma suerte, están en peligro dentro de su propia casa y su marido lo sabe. Entonces desea²⁷ al huésped —lo desea con deseo de aniquilación—, busca eliminarlo y para ello su único adyuvante es Guadalupe, quien la despierta de una especie de letargo, de abandono confiado en la autoridad de su marido, y así genera un cambio respecto a la situación que vivía. Planean juntas el ataque.

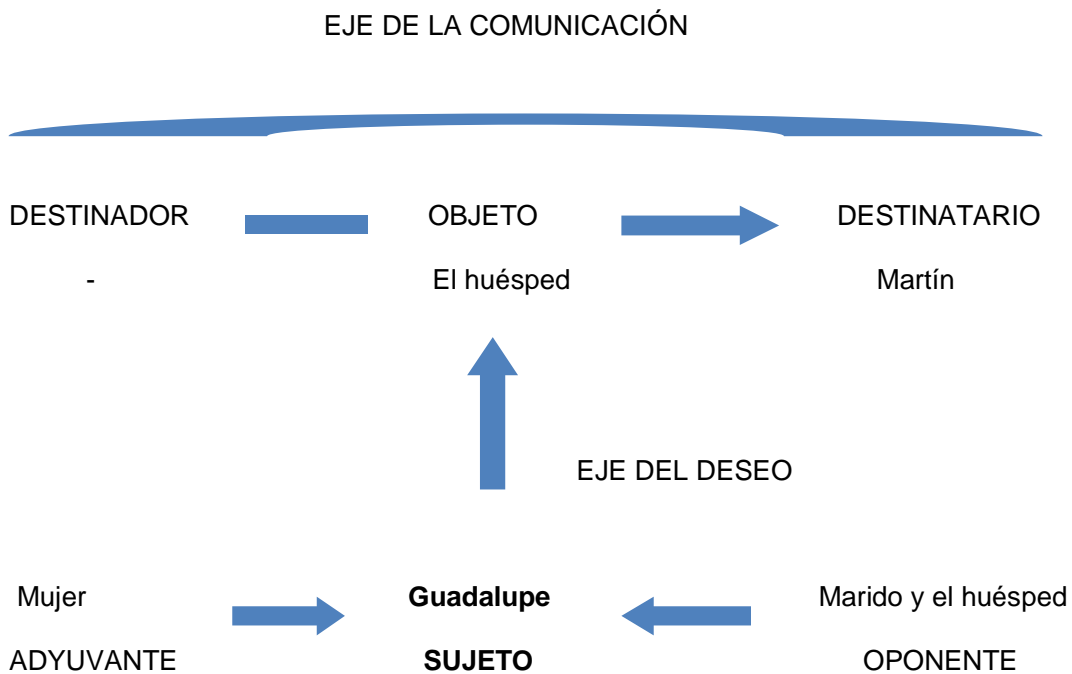
Al ser el marido el adyuvante del huésped se convierte automáticamente en su oponente. Él trata sin mucho empeño de convencerla de que el inquilino es inofensivo, aunque en los hechos la somete a su compañía. Es el marido quien puede terminar con el problema de la mujer, ser su adyuvante tal y como se esperaría por su simple condición de pareja y padre de los niños, pero no lo hace y se alza como su oponente.

²⁷ Como ya se explicó este deseo se produce a partir de un predicado derivado por oposición.

El destinador es ella misma, pues aunque surge en Guadalupe la idea de actuar ella es quien debe tomar la determinación.

Los destinatarios son las dos mujeres y sus hijos, todos los que viven intranquilos con la presencia del *alter ego*.

Este hecho revela claramente al lector que son más los perjudicados que los beneficiados (uno solo) con la permanencia del ser siniestro, lo que le lleva a identificarse con la labor de la protagonista.



En cuanto a la matriz actancial de Guadalupe, ésta permite advertir que al igual que la mujer narradora, ve al huésped como el objeto de su deseo (de aniquilación) después del ataque a Martín, su hijo, quien entonces se vuelve su destinatario. No hay destinador.

Existe una cierta similitud entre las matrices de los personajes femeninos pues comparten el mismo objeto del deseo, cada una es la ayudante de la otra y por eso también comparten el mismo oponente: el marido. Resulta necesario destacar que son los personajes físicamente más débiles y aparentemente en desventaja, las

mujeres, quienes al final y después de compartir los padecimientos y unirse, terminan imponiendo su voluntad a pesar de su situación.

Así, Dávila parece cifrar un mensaje hacia las mujeres que padecen esa situación: A pesar de que parecen encontrarse en desventaja desde cualquier ángulo siempre tendrán la posibilidad de actuar para cambiarlo.

III.I.V El espacio

En cuanto a las informaciones, éstas invisten al escenario de un carácter que repercute en los demás elementos y en el significado de las acciones,²⁸ pues el espacio, a su vez, contamina el significado de los hechos que ahí ocurren.

En este texto en particular, la narradora relata que la historia se desarrolla en una casa dentro de un pequeño pueblo, alejado de la ciudad e incomunicado, a punto de desaparecer. Se trata de una casona antigua, con cocina de leña y lámparas de gasolina. Los cuartos se hallan alrededor del jardín, separados de éste por pasillos que evitan daños por lluvia o viento. Uno de estos cuartos, el del rincón, es oscuro y húmedo, por lo que está desocupado. Las enredaderas forran los pasillos y florecen todo el año y en el jardín hay varios tipos de plantas. Afuera del cuarto del matrimonio, cuya puerta siempre permanece abierta, hay un cenador en el que el huésped se sienta a diario.

Algunas de las características espaciales antes citadas favorecen un ambiente siniestro como se demuestra a continuación.

El discurso nos va introduciendo de lo general a lo específico en el ámbito espacial de la historia. Como ya se dijo, se trata de un poblado aislado e incomunicado; ahí se encuentra la casa del matrimonio de la cual la narradora nunca sale. Se ha dicho también que es muy grande, con un jardín en el centro y con los

²⁸ Helena Beristaín. *Análisis estructural del relato*. México, Limusa, 2006, p. 26.

cuartos distribuidos a su alrededor. Entre éstos y el jardín hay corredores. Esta descripción, sumada al carácter antiguo de la construcción permite suponer con argumentos que se trata de un claustro, construcción arquitectónica que es generalmente cuadrada, el espacio limitado tiene en su centro un cementerio o un jardín²⁹ y tiene por objeto permitir la circulación al abrigo de la intemperie.³⁰

Aunque resulta evidente la cercanía entre la definición especializada con el esbozo que la mujer hace del lugar, en nada afecta el enfatizar que aunque la narradora no aclara si se trata de una estructura cuadrada (como sí ocurre en la definición anterior), si tomamos en cuenta que el claustro es una de las construcción coloniales más común por su enorme relación con la arquitectura religiosa, difícilmente podríamos sostener que la casa tiene alguna forma distinta, además, el cuadrado claramente proporciona esa esquina oscura en la que se haya el cuarto siniestro. Resalto también que ese pasillo que la mujer describe como el resguardo de lluvia y viento para los cuartos es en la definición aquí empleada el que permite circular con abrigo a la intemperie.

No resulta casual que sea en este tipo de construcción en el que ocurre toda la historia si se considera que el término *claustro* deriva del latín *claustrum*, i; cerradura o cierre, y éste a su vez del verbo *claudere*, cerrar³¹, es decir, es un lugar que desde su significado etimológico (a lo que obedece su estructura arquitectónica) refiere ya al encierro.

Si tomamos en cuenta también que la narradora no tiene dinero, familiares ni amigos, sólo hijos pequeños y problemas con su marido, es fácil inferir que, ante cualquier dificultad y sin la opción de salir, sufre un encierro angustiante. Esta condición connota sin duda el machismo del que se ha hablado ya, del que es víctima. El que ella no tenga dinero obedece a que su trabajo lo desempeña como

²⁹ Alfredo Plazola Cisneros, *Enciclopedia de arquitectura*. México, Ed. Plazola, Tomo III, 1996, p. 269.

³⁰ *Vocabulario arquitectónico ilustrado*. Coordinador Vicente Medel Martínez, Secretaría del patrimonio nacional, México, 1976. S.V. Claustro.

³¹ *Diccionario Anaya de la lengua*. Coordinador Javier Lahuerta Galán, Madrid, Anaya. S.V. Claustro.

ama de casa, por lo que no percibe un sueldo y no accede al de su marido, quien administra de manera unilateral el dinero de la familia. El que ella se describa a sí misma como carente de familiares y amigos enfatiza el encierro y sometimiento que sufre, pues la falta de comunicación con el exterior le ha impedido establecer o cultivar relaciones con la gente vecina. Todo lo anterior, repito, es consecuencia de ser víctima del machismo que el marido ejerce sobre ella y que renglón a renglón se deja entrever.

Además de un ser que la acecha y un marido que la ignora, ella también padece la hostilidad del lugar en el que vive, un encierro en el que debe sufrir sin opción lo que adentro le ocurra.

Por otro lado, el que se le haya asignado al huésped la habitación esquinal (significativo que lo haya hecho el esposo), en desuso, oscura y húmeda, evidentemente favorece el ambiente antes mencionado, pues es el menos familiar y hogareño dentro la casa misma, es un espacio oscuro, adecuado y correspondiente con lo *unheimlich*, que debiendo de ser familiar por ser parte del hogar está ahora restringido,³² modificado por “el visitante”, quien lo corona como siniestro. Cabe destacar que los espacios establecen un contraste claro entre el huésped y los demás habitantes, pues mientras el primero pasa el mayor tiempo en el cuarto aislado, oscuro y húmedo, las mujeres y los niños prefieren el único espacio abierto y donde hay mayor contacto con la naturaleza y la vida: el jardín.

Para culminar el análisis del espacio como adyuvante de la hostilidad que padece la mujer y el carácter siniestro del huésped, dentro de la casa que ella debiera considerar suya y que debiera ser un territorio amigable y positivo en todo sentido, una de las habitaciones se vuelve completamente ajena a ella. Es pues un terreno privado dentro de lo que debiera ser su territorio de dominio.

³² E. T. W. Hoffman, *Op. cit.*, p. XLIX.

III.I.VI El tiempo

El tiempo también favorece el efecto siniestro, pues desde la perspectiva de la narradora, personaje principal, el vivir el acecho en ese encierro por tiempo indefinido se torna angustiante. No es posible establecer de manera exacta la estadía del huésped en la casa; sólo se sabe con exactitud el tiempo en los extremos de la historia: el día de su llegada y los 14 días de encierro en que murió (parece que bastaron doce pero lo dejaron encerrado dos más). El tiempo entre estos dos hechos, su llegada y su muerte, es incierto pero como ya se dijo con anterioridad, las conjugaciones verbales, copretéritos, remiten a acciones repetitivas en tiempo pasado, por lo que podemos inferir una estancia no breve, había ya una rutina con su presencia. Este hecho implica la convivencia diaria con el ser, causa de su miedo. Se infiere pues que el acecho se presentaba periódicamente y durante un tiempo prolongado.

Este hecho cobra relevancia en tanto que, de no haber atacado a Martín y provocar su reacción, la mujer posiblemente hubiera seguido sufriendo, como parte ya de su vida, la presencia del huésped por voluntad de su marido.

Sólo mi marido gozaba teniéndolo ahí (...) A ellos los odiaba (a los niños) y a mí me acechaba siempre.³³

En cuanto al momento histórico en que se desarrollan las acciones, si bien es muy complicado establecer con exactitud una fecha, existen algunas informaciones que permiten establecer que se trata de la primera mitad del siglo XX. En la cocina de la casona se utilizaba aún estufa de carbón³⁴ y en las habitaciones lámparas de gasolina³⁵; tomando en cuenta que la energía eléctrica, según la

³³ Amparo Dávila, "El huésped" en *Tiempo destrozado*. México, FCE, 2003, p. 18.

³⁴ *Ibíd.*, p. 19.

³⁵ *Ibíd.*, p. 20.

Comisión Federal de Electricidad, comenzó a emplearse a principios del siglo pasado para uso doméstico³⁶ es posible ubicar ahí los hechos.

Entonces, si actualmente no resulta un hallazgo encontrar en la sociedad mexicana parejas en las que el hombre desempeñe un rol autoritario frente al pasivo y obediente que adopta la mujer, y ello no siempre está mal visto, resulta menos complicado entender esta relación en parejas de la primera mitad del siglo pasado. El momento histórico al que se hace referencia en el cuento de Dávila facilita advertir como común esta situación en la generalidad de las familias de entonces, cuando la imagen del país que se difundía por el mundo después de la Revolución Mexicana y con ejemplos de historias cinematográficas y canciones interpretadas por charros era la del hombre que para serlo debe ser muy macho y la mujer que lo respeta sobre todas las cosas y le perdona todo. Ello se convirtió en un modelo de educación tanto para hombres como para mujeres.

³⁶ "CFE y la electricidad en México" en: <http://www.cfe.gob.mx/es/LaEmpresa/queescfe/> 05/11/2009
CFEylaelectricidadenM%C3%A9xico/

IV El discurso

Una vez analizados los elementos que conforman la historia, a partir de éstos, se analizarán los correspondientes al discurso, a la enunciación de los hechos de los que se da cuenta. Generalmente el discurso no se apega a la historia pues marca su propio orden; las diferencias se irán advirtiendo a continuación:

IV.1 Espacialidad

Representación del espacio en el discurso y distribución del discurso en el espacio

Ya se ha analizado el espacio en el que se desarrollan las acciones, ahora se requiere identificar el modo en que nos es presentado por medio del discurso y el significado que adquiere.

En la parte correspondiente a las informaciones, dentro del análisis de la historia, se habló ya sobre las características espaciales en que se desarrollan las

acciones. Se ha dicho que se trata de una casa en una población aislada, distante e incomunicada; pero apenas se esbozó la forma en que el discurso la presenta.

Pues bien, la narradora nos introduce a su espacio desde lo general hasta cada rincón particular, dándonos cuenta de cada detalle que le es relevante, de una forma clara y pretendiendo no perder detalle.

Nos presenta, pues, el pueblo en que vive y lo describe con base en las tres características que quedan dichas: está incomunicado, es distante de algún centro urbano de importancia y se encuentra a punto de desaparecer. Así la narradora nos ubica, junto con ella, en el tiempo pasado de la historia en ese aislamiento. Después, mediante un acercamiento, nos lleva al interior de la casa; presenta primero el cuarto que ocupa el huésped desde su llegada, del cual informa que está en una esquina, que es grande, húmedo y oscuro, características que al visitante le acomodan pero que para ella lo hacen inhabitable. Evidentemente, así el discurso enfatiza la importancia de lo significativo que resultó ese episodio de su vida, pues conocemos la casa en función del huésped. No da mayor información sobre esa habitación. Esta omisión de detalles particulares y específicos acerca de ese espacio frente a la abundante descripción de los demás lugares de la casa, por ejemplo el jardín, resalta la distancia que ella mantiene siempre con ese cuarto, y permite interpretar incluso que desde la llegada del visitante ya no volvió a entrar al sitio. De acuerdo con el carácter secreto de la habitación, todo lo que suceda dentro será sólo suposición.

Ahora el recorrido lleva al centro de la casa, el jardín, un espacio diferente, significativamente, al espacio siniestro. La descripción se torna minuciosa: todos los cuartos se encuentran en torno suyo, separados por un pasillo que los salvaguarda de la lluvia y el viento. Se hallan varias clases de plantas que florecen y perfuman ahí: enredaderas, madreselvas, buganvillas, crisantemos, pensamientos, violetas de los Alpes, heliotropos y begonias. Aunque a la mujer le cuesta mucho

mantenerlo cuidado, el lugar la hace feliz; mientras lo riega mira a sus niños jugar. Contrario a “la casona”, la mujer sí concibe al jardín como suyo.³⁷

Se advierte de inmediato el contraste: se encuentra al centro de la casa, es un espacio abierto por lo que tiene luz solar, viento corriente e incluso agua de lluvia, que además ofrece tierra a la vegetación; representa la actividad, puesto que los niños lo usan para recrearse. Es un espacio dinámico, vivo.

Mientras uno es el lugar lúgubre y secreto en donde se aloja el *alter ego* siniestro durante el día a dormir sin que la narradora se acerque, el otro es el lugar donde madre e hijos desarrollan sus actividades del día de manera “tranquila”, al centro de la casa, aunque siempre pendientes de que el visitante salga a acechar; así pues, la casa se encuentra dividida.

Esta división en la que se nos presenta la casa favorece una lectura que permite relacionar a la mujer con lo positivo, la vida, la naturaleza y el color, así como al ser siniestro con lo negativo, lo siniestro, lo oscuro y lo violento. Al ser el marido el único adyuvante del huésped, es evidente que también adquiere por esa asociación una connotación negativa.

La narradora no habla de manera específica de la cocina, pues parece que sólo hace énfasis en los lugares que acentúan el enfrentamiento, pero al contar el susto que le causó el acecho del huésped un día, mientras cocinaba en la estufa de leña, reafirma, por un lado, el carácter antiguo de la casa, y por otro, da cuenta de la libertad que el ser tenía para andar por cualquier sitio. Idea que se refuerza con lo que ocurre por las noches, cuando el huésped decide salir se sitúa en un pequeño cenador afuera de la habitación de la pareja o en algún rincón oscuro sin que nada se lo evite; la mujer, al ir por la merienda de los niños, debe padecerlo y por ello a veces ya no sale.

El cuarto matrimonial tiene el piso de ladrillo y se alumbra con lámpara de gasolina, lo que vuelve a reforzar la idea de antigüedad del lugar. Por otro lado, la

³⁷ Amparo Dávila, *Op. cit.*, p. 18.

puerta por las noches permanece abierta porque de lo contrario el marido pensaría mal, esto permite al huésped en alguna ocasión llegar hasta la cama de la mujer con toda facilidad.

Se advierte por otro lado que la mujer nunca siente la casa como suya, el hecho de que la mencione como “la casona” o “aquella casa” establece distancia entre ella y el lugar, incluso el huésped se siente más libre ahí, pues anda por cuartos y pasillos mientras ella vive pendiente de verlo salir para ir a recluirse a su cuarto. Así se explica su gusto por sentarse por las tardes en el jardín, el lugar menos frecuentado por el huésped y más cercano al exterior.

La libertad del ser siniestro, *alter ego* del marido, es total y paradójicamente parecieran invertirse los papeles, pues la mujer resulta la visitante y el huésped el dueño de la casa. La situación de la mujer no podría ser más adversa.

Cuando la narradora decide enfrentar al huésped lo hace transformando el espacio mientras el ser duerme. El discurso permite advertir que aunque las mujeres lo atacan aún le siguen temiendo, pues saben que de despertar no habría forma de hacerle frente; ellas clavan la puerta de la habitación haciendo el menor ruido posible *conteniendo la respiración* para no despertarlo.

En cuanto a la distribución del discurso en el espacio, el texto se divide en párrafos que a su vez se dividen en 4 apartados mayores a lo largo del cuento.³⁸

El primero narra la llegada del huésped y, de manera minuciosa, la cotidianidad a partir de ese momento en la casa. La primera división obedece al relato de un nuevo hecho específico, la noche en la que el huésped entra por la noche a la habitación de la mujer, a lo que ésta responde lanzando la lámpara de fuego. La segunda separación obedece al relato del ataque por parte del huésped a Martín, otro acontecimiento específico. La tercera al ataque de las mujeres en contra del huésped y la última a la narración del aviso al marido de la muerte del visitante.

³⁸ Esta distribución aparece en el citado cuento tanto en Amparo Dávila, *Tiempo destrozado*. México, FCE, 2003., como en Amparo Dávila, *Cuentos reunidos*. México, FCE, 2009,

Así pues, esta distribución obedece a la separación de las acciones específicas y centrales del cuento: La llegada del huésped, el acoso en el cuarto por la noche, el ataque a Martín, el ataque al huésped por las mujeres y la notificación al marido de la muerte.

Además de separar las acciones la distribución muestra la evolución de la agresividad del *alter ego* del marido, el huésped, que inicia paseándose por la casa y termina golpeando al niño.

IV.II Temporalidad

De la historia en el discurso y de la historia en relación con la del discurso

La narradora relata los hechos que vivió en el pasado a partir de sus recuerdos, esto marca una diferencia entre la temporalidad de la enunciación y la de la historia.

El distanciamiento manifiesta que en el momento de la enunciación han sido rebasados temporalmente los hechos, aunque parece que éstos fueron tan duros que la protagonista *nunca los olvidará*; por ello *vuelve a sentirse enferma cuando recuerda*. Lo anterior favorece el desarrollo de un ambiente áspero, hostil y desagradable, pues por la perspectiva en que se desenvuelve la narración nos hace acompañar a la mujer en ese ambiente siniestro y angustiante que revive. Así es como el lector se ve identificado con la narradora, parece el cuento una dura confesión personal y ello genera una comunión al padecer juntos la historia. Este fenómeno no resultaría de este modo si el lenguaje fuera diferente, si no reflejara la angustia que ella vivió y que revive como nuestra narradora.

Continuando con el análisis temporal, se debe apuntar que hay referencias a hechos anteriores a los que se relatan, sucesos metadieгéticos que pertenecen a una temporalidad pretérita a la de los narrados, y mediante éstos se explica que la relación matrimonial ya se encontraba facturada.

El marido miraba a su esposa como un mueble desde antes de la llegada del huésped, por lo que es posible afirmar que la infelicidad del matrimonio sólo se ve agudizada y no originada con este visitante. Ello revela que la actitud negativa del marido hacia su pareja era anterior, que el problema ya existía y que “el huésped” le significa el medio de materializar su desprecio.

Cabe también destacar que la duración temporal del discurso es inferior a la de la historia, por lo que los hechos narrados se encuentran comprimidos, incluso se desechan sucesos incidentales y se remarca la periodicidad de otros para contar una sola vez que ciertos sucesos se repetían a diario. En menos de ocho páginas se narran al menos diecisiete días.³⁹

Así mismo se debe apuntar que la temporalidad de la historia se corta sólo cuando el discurso aparece, lo que ocurre cuando la narradora habla desde su enunciación del presente, como en el siguiente ejemplo en el que se expresa sobre la ausencia aparentemente justificada por trabajo del marido en casa:

*Pienso que otras cosas también lo entretenían...*⁴⁰

La conjugación del verbo *pensar*, primera persona singular del presente indicativo, obliga a considerar que esa actividad se está realizando en el presente de la narradora sobre su presente mismo y no sobre los hechos pretéritos, sobre lo que vivió en aquella casa.

La temporalidad de la lectura, por otro lado, requiere de ciertas indicaciones. La literatura fantástica-siniestra requiere de una lectura sostenida de principio a fin, que no corte el seguimiento ni modifique su orden para favorecer la intriga. *El huésped* así lo exige y en ello coincide Andrés Henestrosa a propósito de la

³⁹ Al hablar de la noche de la llegada, de aquella en que el huésped irrumpe en el cuarto de la pareja, de la última que el huésped vive mientras las mujeres planean todo y los catorce días que duró su agonía se trata de diecisiete días.

⁴⁰ Amparo Dávila, *Op. cit.*, p. 20.

obra de Dávila: *Por encima de lo que nuestros ojos contemplan a la primera ojeada, predomina el misterio que conduce la trama.*⁴¹ La relectura por otro lado revela los mecanismos que edifican el efecto. En esta característica rigurosa de la lectura y su temporalidad coinciden tanto Beristáin⁴² como Todorov.⁴³

Por último y retomando lo que se dijo en relación con lo pertinente al ritmo de la historia, se advierte que no hay dilatación temporal durante las acciones, dado que éstas requieren de dinamismo para mantener la incertidumbre en el lector además de que el carácter narrativo del cuento no la favorece.

En resumen:

- Hay poca igualdad temporal entre la historia y el discurso; sólo en los diálogos entre la mujer y su marido y entre la mujer y Guadalupe.
- La mayor parte del tiempo de la historia es comprimida por el discurso para agilizar el relato y eliminar hechos que no caben dentro de un cuento.
- Se eliden hechos que no aportan significación o que pudieran afectar el ritmo, tal como ocurre con los catorce días que sobrevivió aislado el huésped.

IV.III Anisocronías

El esquema de las anisocronías en el cuento *El huésped* de Amparo Dávila es el siguiente:

- + (Pausa) -----X--X-X-----
- = (Escena) -----X-----X--X-----X--XX-----
- (Resumen) -X---X---X-X-XXX--X--XXX--X---XX---XX
- (Elipsis) ---X-----X----

⁴¹ Andrés Henestrosa, "Música concreta" en *El nacional*. México, 27 de octubre de 1964, La nota cultural, P. 3.

⁴² Helena Beristáin. *Análisis estructural del relato*. México, Limusa, 2006. pp. 110 - 111

⁴³ Tzvetan Todorov. *Introducción a la literatura fantástica*. México, Editorial Coyoacan, 2005, pp. 73- 74.

Las acciones son narradas en su mayoría como resumen, es decir, empleando menos tiempo del que debieron durar al momento de realizarse; las acciones que corresponden a la escena equivalen al tiempo real, como en el caso de los diálogos; las pocas acciones en pausas son dilataciones descriptivas y las acciones en elipsis corresponden a hechos omitidos, por ejemplo los tres años de casados o los catorce días de encierro del huésped. Es evidente que estas características obedecen al carácter narrativo de cuento al que corresponde *El huésped*.

En cuanto al orden cronológico, el relato inicia con la llegada del huésped, considerado el inicio, pues si bien se da información previa mediante una analepsis, es sólo como contexto extradiegético, es un relato lineal y cronológico. La temporalidad de la historia es un pretérito indeterminado pues no se sabe cuánto tiempo transcurrió entre los hechos y el relato de éstos.

Este esquema sirve para reforzar lo dicho sobre la dinámica del cuento pues se advierten las pocas acciones dilatadas o en pausa frente a las múltiples acciones resumidas.

IV.IV El narrador

Objetividad y subjetividad

El sujeto de la enunciación en *El huésped* presenta ciertas particularidades que lo tornan objeto de análisis independiente, pues al tomar parte principal en los hechos pretéritos relatados y al poseer una focalización interna se convierte en un narrador autodiegético, enunciando en primera persona y cuyo ejercicio es retrospectivo.

Este tipo de narradores son vistos en el ámbito de la historia como un personaje más, dentro de las acciones, por lo que, al ser juez y parte, desarrollan un

discurso personal y, como dice Beristáin,⁴⁴ nos inspiran confianza. Esta última característica se explica de manera clara dentro de nuestro texto. Analizando el lenguaje con el que la narradora nos relata lo que vivió en ese tiempo pretérito, pareciera tratarse de una confesión de hechos infelices dirigida al lector, que le son difíciles de revivir:

*Nunca olvidaré el día en que vino a vivir con nosotros (...) Mi vida desdichada se convirtió en un infierno. La misma noche de su llegada supliqué a mi marido que no me condenara a la tortura de su compañía (...) Vuelvo a sentirme enferma cuando recuerdo (...)*⁴⁵

Claramente la narradora nos presenta su visión personal de los hechos así como de los demás actores:

*(El huésped) me inspiraba desconfianza y horror.*⁴⁶

*(Guadalupe) era una mujer noble y valiente (...)*⁴⁷

Ahora bien, es fundamental resaltar que en ciertos momentos recurre desde el discurso indirecto, el de la narración, al discurso directo, que consiste en ceder completamente la palabra a los demás actores, tal como ocurre tanto con el marido como con Guadalupe, de ese modo pretende provocar en el lector el efecto de la objetividad, como si ella no interviniera en lo que dicen los personajes. Deja pues que los otros “den su testimonio” y se ratifiquen como lo que ella ha dicho que son, en una historia que aparentemente se cuenta sola, aunque éstos lo hagan sólo cuando la narradora se lo permite, como en el caso del marido y Guadalupe respectivamente:

⁴⁴ Helena Beristáin, *Op. cit.*, p. 114.

⁴⁵ Amparo Dávila, *Op. cit.*, p. 17, 21.

⁴⁶ *Ibíd.*, p. 17.

⁴⁷ *Ibíd.*, p. 21- 22.

*Cada día estás más histérica, es realmente doloroso y deprimente contemplarte así...te he explicado mil veces que es un ser inofensivo.*⁴⁸

*Tendremos que hacer algo y pronto (...) Solas, es verdad, pero con un odio...*⁴⁹

Ya se ha hablado sobre las consecuencias narrativas de que ella participe en las acciones; ahora bien, es fundamental para este trabajo hacer notar que al no ser una narradora externa o extradiegética, enunciando en tercera persona o ajena a los hechos y con todo el conocimiento sobre acciones y actores, padece confusiones y hace padecerlas también al lector, pues aunque puede advertirse una relación entre el huésped y el marido, quien justifica a toda costa la permanencia del visitante, no es sencillo definir de qué tipo es, en eso coincidimos con ella, es decir, se trata de un narrador no omnisciente, que no conoce todo lo que ocurre en su relato. Esa ambigüedad que nos comparte la narradora torna siniestro y confuso al huésped.

IV. V Estrategias de presentación del discurso

La narradora, como ya se ha explicado en el apartado anterior, emplea siempre el estilo indirecto puesto que da cuenta de los hechos mediante su narración. Efectivamente también en el apartado anterior se mencionó que recurre al estilo directo en ciertos momentos pero aquí se debe apuntar que los diálogos son extradiegéticos, son evocados por la narración. Este recurso revela la doble temporalidad del texto: el pretérito perfecto de la historia (de lo ya ocurrido) y el presente del discurso, en el que la mujer narra ese pasado perfecto.

Por otro lado y partiendo de las 29 funciones propuestas en el análisis de la historia, es posible advertir ciertas características del relato, referentes al ritmo en que se nos presenta.

⁴⁸ *Ibíd.*, p. 22.

⁴⁹ *Loc. cit.*

Retomando el esquema y el resumen que aparece al inicio de este trabajo, se puede percibir un ritmo particular en el relato, establecido tanto por los nudos como por las catálisis. Los primeros son más regulares durante el inicio, hecho que según Beristáin provee al texto de velocidad y dinamismo⁵⁰ simplemente por denotar actividad, pero van en decremento hacia la parte media, donde se advierte un ritmo más lento debido a la presencia de las catálisis así como de los índices e informaciones imperantes: es así como el texto pasa de la acción a la descripción y notificación.

Aunque también en esta parte media se relatan sucesos, no tienen el carácter de un nudo como tal al ser transmitidos a partir de conjugaciones en copretérito; mediante este tiempo se da cuenta de una cotidianidad más que de un suceso específico: *Cuando salía de su cuarto comenzaba la más terrible pesadilla...*⁵¹, *Guadalupe y yo nunca lo nombrábamos...*⁵². Este recurso sirve para atraer al lector al principio mediante el dinamismo de las acciones y después proporcionarle todo lo necesario para entender lo que ocurre merced a las descripciones y notificaciones que restan velocidad al relato.

Ahora bien, hacia la parte final se advierte de nuevo el dinamismo en el ritmo, ya que las acciones vuelven a aparecer de manera recurrente para finalizar el relato de manera activa, desbancando las funciones que frenan la agilidad. Las conjugaciones, al igual que al inicio, se vuelven al pretérito perfecto, hechos específicos ya ocurridos, como ejemplo: *Mi marido lo trajo al regreso de un viaje.*⁵³ y *Un día ya no se oyó ningún ruido.*⁵⁴

La relación entre estos cambios de ritmo con el género siniestro radica en que como dice Todorov, el texto fantástico o siniestro pretende causar un efecto particular sobre el lector, ya sea miedo, angustia o simple curiosidad y para dicho

⁵⁰ Helena Beristáin, *Op. cit.*, p. 34.

⁵¹ Amparo Dávila, *Op. cit.*, p. 19.

⁵² *Loc. cit.*

⁵³ *Ibíd.*, p. 17.

⁵⁴ *Ibíd.*, p. 24.

objetivo uno de los recursos es el de la intriga. Según Todorov, para Penzoldt y Edgar Allan Poe,⁵⁵ la estructura de historias fantásticas es susceptible de ser representada por una línea ascendente que lleva a un punto culminante, la aparición de un espectro o fantasma (*nudo*), situada al final.

Aunque no resulta complicado hallar obras que obedezcan a esta primera teoría, no significa que fuera de este esquema sea imposible desarrollar la intriga. *El huésped* puede ser un buen ejemplo de esta particularidad. Es precisamente por este hecho que se halla el sentido entre los cambios de ritmo conforme a los nudos de la historia y el género siniestro.

Al iniciar con el nudo que puede ser considerado culminante, según propone la teoría anterior (la aparición del ser temible, “el huésped”), se modifica el orden que proponen estos autores. Se inicia pues de forma dinámica a partir de nudos que podría esperarse hallar al final, y al no saber entonces la ruta que ha de tomar la historia se favorece a la duda y a la intriga aunque por una ruta distinta. El texto en cuestión hacia la mitad pierde dinamismo y mediante descripciones sitúa al lector, dándole por un lado herramientas para comprender mejor lo que ocurre y adentrarse en la historia, y por otro, dándole elementos con los que se pueden complementar los nudos o acciones con los que ha iniciado el texto.

Así pues, un nuevo cambio de ritmo volverá a movilizar la historia hacia el final, los nuevos nudos sustituyen las catálisis, índices e informaciones de la mitad del texto, para culminar con dinámica y un nuevo punto culminante.

Lo anterior es reafirmado por Todorov, pues según él no todos los textos siniestros obedecen a la estructura primera, hay textos que inician en alto (como *El huésped*), para después desarrollarse en un nivel inferior hasta antes del final.

⁵⁵ Tzvetan Todorov. *Introducción a la literatura fantástica*. México, Editorial Coyoacán, 2005, pp. 71-74.

IV.VI Análisis semántico

Según Helena Beristáin para describir mediante el análisis literario el significado de un texto, es necesario parafrasearlo, glosarlo, decir el efecto de sentido que producen sus signos, lo que representa, mediante otras palabras⁵⁶, es decir, se debe desentrañar de la obra, a partir de cada uno de sus elementos, su sentido connotativo.

A lo largo del análisis de nuestro texto se percibe claramente la ambigüedad en torno a “el huésped”, pues, por ejemplo, no se sabe por qué está ahí, la razón por la que acecha a la mujer ni la razón por la que el marido defiende su permanencia en la casa; este hecho es central dentro del desarrollo de la obra. La información del visitante que se llega a hospedar a la casa es poco específica, por lo que la actualización de los semas permite más de una posibilidad, más de una isotopía. El propósito aquí es remarcar los semas que soportan la isotopía de “el huésped” como el *alter ego* del marido a través de su característica principal: lo siniestro.

Pues bien, continuando con el análisis del cuento *El huésped* de Amparo Dávila, se ha de tomar como elemento primero en este momento el término que da título a la obra: *huésped*.

Este término en su acepción más común (coincidente quizá por ello con la primera entrada en diccionarios y enciclopedias) se refiere a la persona que se aloja en una casa ajena⁵⁷. Una vez hecho el resumen de la historia y a partir de éste es posible advertir la actualización de este sema, es decir, lo que el marido *trajo al regreso de un viaje* puede bien ser una persona que se hospedará en la casona de la familia. Lo anterior justifica el título del cuento y permite toda una lectura con base en esa isotopía además de que enfatiza el carácter de visitante ajeno a la casa, lo que debiera distinguir a ese personaje. Resulta importante hacer notar que a lo largo del

⁵⁶ Helena Beristáin. *Op. cit.* p. 143.

⁵⁷ http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=huésped

cuento este carácter, ya apuntado, no se ve en el misterioso personaje, pues se siente mucho más cómodo y libre que la mujer que no es visita en la casa; por tal motivo parecen invertirse los roles.

La variante aquí la proporciona el carácter siniestro que la mujer nota en el visitante. Si bien, resulta obvio que ella hasta antes de su llegada y en sentido estricto no conocía al huésped, como se ha mencionado ya, advierte algo en ese ser. Es efectivamente por su condición oculta y secreta que ella no alcanza a identificar al *alter ego* de su marido, lo cual explica que sea visto como un ser independiente con algo misterioso y oculto. En resumen, por su carácter siniestro ella no advierte a ese “otro yo” de su marido que comienza a manifestarse y que de manera parcial logra advertir. Esa relación entre estos dos personajes se entrevé a través de indicios, de connotaciones, ya que nuestra narradora no alcanza a identificarla, así se explica el título del cuento, narración desde la perspectiva de la mujer, quien al no identificarlo como el *alter ego* del hombre lo ve como aquello que se hospeda en la misma casa donde ella vive.

Todorov permite sostener la existencia de esa relación cuando apunta como tema de la literatura fantástico-siniestra las perturbaciones de la personalidad⁵⁸:

*(...) uno es varias personas mentalmente y se convierte en varias personas físicamente*⁵⁹.

Tal definición del fenómeno siniestro encaja perfectamente con lo ocurrido al marido, quien desde ese rol ignora y menosprecia a su esposa, pasa poco tiempo en casa con su familia pero jamás se atreve a atacarlos de manera directa aunque ese deseo presumiblemente ya exista en él. El poder hacerlo es una de las virtualidades, que como dice Freud, no ha hallado realización pero que habiendo permanecido contenida u oculta se comienza a manifestar de manera claramente siniestra.

⁵⁸ Tzvetan Todorov. *Introducción a la literatura fantástica*. México, Editorial Coyoacán, 2005, p. 82

⁵⁹ *Ibíd.*, p. 94.

Pretendiendo mostrar un argumento más fecundo y continuando con el orden del desarrollo del cuento, una vez abordado el título recordemos el inicio, las primeras líneas de la obra:

*Mi marido lo trajo al regreso de un viaje.*⁶⁰

La ambigüedad en la oración que genera el uso del pronombre *lo* no permite establecer si aquello que trajo el marido al volver es una persona que posteriormente alojará en la casa. Esto parece obedecer de nuevo al hecho de que la narradora y esposa no alcanza a definir qué es lo que ha llegado con su marido, incluso si es real,⁶¹ ello a raíz de la ya citada característica siniestra de ese ser. Este hecho, la llegada, se puede entender como el momento en que se manifiesta de forma explícita el cambio en el marido, que ya tenía antecedentes en contra de su familia, pero que a la vuelta de un viaje lo hace mediante su *alter ego*, con el cual se ha decidido acechar y hostigar. Resulta pertinente resaltar que el cambio en el marido se genere a la vuelta de un viaje puesto que ello significa la posibilidad de un cambio a partir del antes y el después de esa ausencia, y por otro lado, este hecho favorece también una lectura siniestra de este texto puesto que se desconoce por completo lo que durante su ausencia le pudo ocurrir.

Ahora bien, tomando en cuenta que en la literatura nada es arbitrario, no se puede dejar de lado el calificativo que al primer encuentro con “el huésped” la mujer usa, puesto que sostiene la explicación a la recurrente ambigüedad:

*Era lúgubre, siniestro.*⁶²

⁶⁰ Amparo Dávila, *Op. cit.*, P. 17

⁶¹ Ni Guadalupe ni ella lo nombraban de otra forma que no fuera “él” por miedo a que cobrara realidad, este hecho será analizado más adelante.

⁶² *Ibíd.* p. 17.

Una vez esbozado el significado que en este contexto tiene el segundo adjetivo, así como su relación con el primero y su gran relevancia para los fines de este trabajo, se entiende que la mujer advierte que ese ser guarda algo que ella parece conocer pero que no logra descifrar del todo. Esta impresión es provocada a la primera vista.

Continuando con la descripción en que profundiza la mujer, es muy oportuno hacer una pausa en su enunciación:

*Con grandes ojos amarillentos, casi redondos y sin parpadeo...*⁶³

El texto parece continuar con el método de aproximación (de lo general a lo particular) empleado y ya analizado en lo pertinente a la ubicación espacial del relato, aquí también después de una descripción general se nos da cuenta de los detalles que refieren a un ser poco común. Es pertinente remarcar que el personaje siniestro representa el lado oculto, oscuro y secreto de otro conocido, así como su lado animal, primitivo o instintivo, características a las que parece obedecer la descripción. El desarrollo de la isotopía siniestra continúa:

*... mi marido le asignó el cuarto de la esquina (...) una pieza grande, pero húmeda y oscura (...) se acomodaba a sus necesidades.*⁶⁴

Según la narradora parecía estar contento en una habitación grande. Este cuarto le ofrece amplio espacio y también condiciones que, aunque normalmente no resultan confortables, para él son apropiadas de acuerdo con su *naturaleza*. Este carácter primitivo, animal e instintivo se retomará en lo referente a su alimentación.

Las actualizaciones de los semas, aunque se ha esbozado ya la particularidad, resaltan el hecho de que nadie lo llama por su nombre, lo cual merece mención aparte puesto que también refuerza la isotopía que aquí se destaca:

⁶³ *Ibíd.* p. 17.

⁶⁴ *Ibíd.* p. 18.

Guadalupe y yo nunca lo nombrábamos, nos parecía que al hacerlo cobraba realidad aquel ser tenebroso: Siempre decíamos (...) él, él, él...⁶⁵

Pues bien, del hecho de que al nombrarlo sintieran ambas que esto cobraría realidad se puede concluir que advertían que no se trataba de algo *normal, común*, que como ya se ha dicho, si bien las mujeres no alcanzan a explicárselo, saben que es **extraño** y que al nombrarlo estarían favoreciendo su existencia. Sigue resultando claro que no advierten del todo de qué se trata pero que perciben cierta particularidad que las lleva a mejor no mencionarlo por un nombre propio, no darle posibilidad de que exista, en la medida en que nombrar es reconocer una existencia.

En el orden que sigue el texto y según las condiciones que el ser requería para sobrevivir, una vez que cuenta con los medios adecuados, otra condición fundamental para su desarrollo era la alimentación:

Toda su alimentación se reducía a carne, no probaba nada más.⁶⁶

Esto evidencia la característica animal y primitiva ya apuntada, relacionada con lo siniestro, pues tiene como único alimento carne en una casa donde como ya se ha dicho sí se cocina. Ello en resumen, también hace evidente su carácter instintivo, mediante la actualización del sema se refuerza esa isotopía. Se puede afirmar entonces que como ser impulsivo su actitud agresiva contra su familia es un impulso medianamente reprimido por su condición paternal y miembro de una familia.

Ahora bien, una de las quejas que la mujer tiene contra su marido es la falta de atención que hacia ella y su familia éste manifiesta, por ejemplo, llegando siempre tarde a la casa:

⁶⁵ *Ibíd.*, p. 20.

⁶⁶ *Loc. Cit.*

*... mi marido llegaba siempre tarde (...) Y llegaba bien tarde. Que tenía mucho trabajo dijo alguna vez. Pienso que otras cosas también lo entretenían.*⁶⁷

Después de que vuelve del viaje nunca más se cuenta sobre alguna de sus llegadas, incluso la mujer sospecha que además del trabajo “otras cosas” lo mantienen ocupado. Hasta este apartado se habían analizado ya elementos que permiten hablar de una relación desigual en el matrimonio, en el que la mujer vive sometida por el hombre. Es posible aquí sostener que si la mujer es quien habla de que posiblemente “otras cosas” mantienen a su marido ausente por las noches, sus sospechas se encaminen hacia un amorío fuera del matrimonio, hecho que agravaría la condición en conflicto de la pareja y la del machismo que padece. Él, por ser el hombre, tiene justificación de ausentarse por las noches, e incluso, por semanas enteras, cuando la mujer no puede ni siquiera salir.

Se menciona también en el texto que la puerta de la habitación de la pareja por las noches se debe mantener abierta para que al volver el marido así la encuentre y no sospeche cosas malas de su mujer. Eso es claramente una imposición del marido a sabiendas que la mujer sufre con el acecho constante del huésped, y gracias a ello este ser logra entrar hasta la cama.⁶⁸

Ahora cobra relevancia el que nunca se narre un encuentro claro y evidente entre el marido y el visitante, desayunando juntos o dándose la mano. Por el día, cuando es posible suponer que el marido está en casa (puesto que “trabaja” por la noche), el otro se recluye en su cuarto a dormir, y se sigue así actualizando el sema siniestro, por eso nunca aparecen ni el marido ni su “visita” cada uno de manera individual, uno frente al otro; parece estar cada uno solo en momentos distintos aunque en realidad son partes diferentes de uno mismo: por un lado el marido despreocupado por su familia y por otro el ser que acecha y ataca.

⁶⁷ *Loc. cit.*

⁶⁸ *Loc. cit.*

Ahora bien, hasta este punto se han analizado los acercamientos peligrosos que el ser ha tenido con la mujer, quien se siente intimidada, pero nunca un ataque o agresión. El evento que saca a la narradora, personaje principal de nuestro relato, de la pasividad en que vivía es el encontrar a él golpeando a Martín, hijo de Guadalupe, de una forma brutal. Lo ataca mientras duerme, cuando su mamá no está, hecho que sumado a su edad y a que los otros niños, hijos del matrimonio, nunca están solos, lo vuelve el más vulnerable.

La mujer exige después al marido que se lo lleve porque cree que puede intentar matar también a sus hijos, quienes en la escala de vulnerabilidad siguen a Martín. Esto hace nacer en ella temor y en Guadalupe odio y necesidad de venganza. Por fin exige al marido que se lleve al ser de la casa pero la respuesta de éste es reveladora:

*Cada día estás más histérica, es realmente doloroso y deprimente contemplarte así... te he explicado mil veces que es un ser inofensivo.*⁶⁹

La respuesta del marido con suma tranquilidad sugiere que es la mujer quien está padeciendo alguna alteración, pues, desde su perspectiva, ella imagina cosas negativas de un ser inofensivo; en realidad sólo está justificando, sobre la evidencia clara de su violencia, la estancia del visitante. Sin una relación entre ambos y tomando en cuenta que Martín es la prueba de que la mujer no miente, no se explica por qué el marido sigue pretendiendo mantener al huésped en la casa, para ello es fundamental entenderlo como el *alter ego* que le permite actuar en contra de aquellos, que en su calidad de esposo está imposibilitado de atacar.

Cuando el marido parte a la ciudad por cuestiones de negocios, el huésped se *despertó antes de lo acostumbrado*⁷⁰ para incomodar a las mujeres y los niños. En otra ocasión, cuando uno se ausenta el otro aparece, y así se corrobora la

⁶⁹ *Ibid.*, p. 22.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 23.

propuesta de un solo ser con dos partes, el marido y su *alter ego* agresivo. Aparentemente el hombre aparece poco en el relato pero a partir de esta propuesta se puede sostener que no es así, aparece a lo largo de todo el texto, poco como el marido y más, de manera siniestra, como su *alter ego* agresivo.

Después del ataque a Martín y como ya se explicó en lo pertinente a los nudos, el relato se acerca al clímax, pues *él* ya no sólo asecha, una vez fuera el marido ya golpea la puerta con furia en un acto enteramente violento y agresivo.

Las mujeres deciden actuar y una vez hecho el plan, por la mañana aprovechan que éste duerme para aislarlo:

*Llegamos sin hacer ruido (...) cerramos la puerta con llave y comenzamos a clavar las tablas hasta clausurarla totalmente.*⁷¹

Una vez sin aire, sin luz, sin alimento, golpeó y arañó la puerta, gritó y después de dos semanas murió. El método empleado por las mujeres parece ser muy similar al que se emplea en las clínicas de rehabilitación, mejor conocidas como granjas: el aislamiento total. Así se encuentra la última actualización sémica del término como el *alter ego* siniestro, oscuro, primitivo, animal y sobre todo agresivo. Entonces llega el marido y le notifican el repentino fallecimiento de *él*. De nuevo, al desaparecer uno aparece el otro.

A partir de la actualización de los semas expuesta anteriormente es posible hablar del esposo da la mujer que narra su historia y de su lado siniestro, un *alter ego* al que recurre para llevar al límite su desagrado en contra de su familia, y que precisamente por el carácter de extraño nadie puede advertir de manera clara y evidente.

⁷¹ *Loc. Cit.*

IV. VII Las figuras retóricas

En Literatura, mediante una expresión desviada de la norma se pretende dar a las obras un efecto estilístico sin que ello dificulte una comunicación eficaz. A continuación se analizarán entonces las figuras retóricas empleadas a lo largo del cuento.

Una figura muy recurrente en el texto es la elipsis; mediante ésta se manifiesta, por ejemplo, el carácter indiferente pero autoritario del marido frente a su mujer, quien no tiene más opción que acatar la imposición:

*Te acostumbrarás a su compañía y, si no lo consigues...*⁷²

Y mediante la misma figura se engloba también su carácter desconfiado en relación con su esposa:

*Y no era posible cerrarla (la puerta); mi marido llegaba siempre tarde y al no encontrarla abierta habría pensado...*⁷³

De nuevo, en torno al marido, la elipsis sugiere intereses extralaborales nocturnos, ya tratados, que lo mantenían fuera de casa, presumiblemente una infidelidad:

*Pienso que otras cosas también lo entretenían.*⁷⁴

⁷² *Ibid.* P. 17.

⁷³ *Ibid.* P. 20.

⁷⁴ *Loc. Cit.*

Es también mediante la misma figura, hacia el final, mientras se narra el aislamiento al que ha sido sometido el huésped, que se manifiesta tanto el temor de la mujer hacia su marido como el afecto de este último hacia su *alter ego*:

*¡Si lo encontrara así...!*⁷⁵

El recurrente uso de esta figura involucra al lector, haciéndole partícipe en la construcción de los personajes, específicamente del marido, pues pudiendo describir su carácter la narradora opta, paradójicamente, porque su propio silencio hable sobre sus rasgos característicos. En este sentido el lector no tiene una actitud pasiva y ayuda a la revelación de los personajes mediante un mecanismo aparentemente objetivo.

El texto recurre también a la enumeración simple para dar a conocer la relación que la mujer establece con el jardín, su lugar preferido, pues habla a detalle revelando cada planta que cultivaba ahí, contrastante con cualquier otra descripción de *la casona*:

*En el jardín cultivaba crisantemos, pensamientos, violetas de los Alpes, begonias y heliotropos.*⁷⁶

Esta descripción fecunda contrasta con la vaga referencia que se presenta a propósito del cuarto siniestro y así se deja en claro qué espacio le es más familiar a la narradora.

Ahora bien, mediante el empleo en el cuento de la sinécdoque se manifiesta el carácter animal y primitivo del huésped, pues no utiliza platos ni cubiertos para comer carne:

⁷⁵ *Ibid.* P. 24.

⁷⁶ *Ibid.* P. 19.

*Guadalupe era la encargada de llevarle la bandeja...*⁷⁷

No se menciona el alimento que le es llevado sino el contenedor, que evidentemente, al no ser un plato, al ser una bandeja, remite a las características arriba mencionadas, pues finalmente una bandeja cumple con la función primordial de contener cualquier cosa, pero no con las funciones específicas de un plato, que solamente se relaciona con los alimentos.

Por otro lado, mediante un quiasmo, una oposición, se narra el contraste de sentimientos con los que la mujer toma la determinación de actuar:

*Sentí miedo y alegría.*⁷⁸

Así, mediante este contraste de sensaciones o sentimientos en un solo momento y un solo individuo, el texto se vuelve más dinámico e intenso al mismo tiempo en que se enfila hacia el clímax.

Por otro lado, el cuento utiliza una hipérbole para dar cuenta del sigilo que exigió el aislamiento del huésped por parte de las mujeres en el clímax del relato:

*Conteniendo la respiración...*⁷⁹

⁷⁷ Ibid. P. 20.

⁷⁸ Ibid. P.22.

⁷⁹ Ibid. P.23.

Ahora bien, como se explicó ya, es claro que la narradora elide información sobre su marido para que sea el lector quien de manera personal infiera su autoritarismo, imposición e indiferencia sobre ella.

En cuanto al título del cuento, éste significa una anticipación de los hechos según la perspectiva de la narradora, que al no advertir en el visitante al *alter ego* agresor y siniestro del marido, lo ve como un huésped, independiente de su pareja.

El texto presenta también una figura de los interlocutores además del ya analizado cambio del estilo indirecto al directo por parte del narrador. Se trata de un acercamiento entre los personajes de “el marido” y “el huésped” (a quien las mujeres llaman sólo *él*) que en la línea isotópica del *alter ego* siniestro resultan ser uno mismo:

*Pensé entonces en huir de aquella casa, de mi marido, de él...*⁸⁰

Como se advierte, la narradora habla de su deseo de huir debido a la situación que vive y es entonces donde habla de aquello de lo que desea alejarse, la sucesión entre el marido y el ser (*él*) bien ofrece una conmutación a propósito de la relación entre ambos. Aquí el acercamiento de lo general a lo particular es evidente, la casa, el marido, su lado siniestro o *alter ego*.

En cuanto a la figuras de nudos y catálisis del relato, éste presenta al inicio una supresión - adición puesto que dentro de la narración se da otra narración de hechos metadieгésticos, se trata pues del contexto previo de la relación de la pareja inserto en la diégesis.

Ya se habló sobre la lentitud que adquiere el ritmo debido a la aparición de las catálisis al medio que da herramientas al lector para entender el relato, ésta es la figura de adición. El texto en este sentido adquiere un ritmo vertiginoso hacia el final,

⁸⁰ *Ibíd.* P. 22.

que a propósito, es una figura de supresión o encadenamiento rápido de los nudos a la que se debe el ritmo intenso en el desenlace.

Siguiendo con el análisis de las figuras, ahora respecto a las de personajes e indicios, existe una referente al marido, la supresión - adición. Al ser el padre de familia de al menos dos hijos (no sabemos el número exacto de hijos del matrimonio pero al ser un número plural y sabiendo que llevan 3 años juntos difícilmente se puede sostener que sean más de tres) y al vivir con ellos y con su esposa, se establece un oxímoron a partir de descripciones e indicios entre lo que debiera ser y lo que en realidad es. No sólo no demuestra afecto hacia su familia sino que muestra indiferencia, cabe aquí recordar que la mujer se siente ante él como un mueble más. No sólo no protege a su familia sino que lleva a casa a un ser mediante el cual los acecha y ataca. Pasa el menor tiempo posible en la casa, hecho que lleva a la mujer a sospechar sobre sus razones para ausentarse.

El huésped, por su parte, presenta una figura de supresión que genera un ambiente ambiguo a su alrededor desde el momento en que no se sabe lo que es, de dónde viene, por qué se ha alojado en la casa y sobre todo, por qué acecha y ataca.

Tanto de los niños como de las mujeres se dan los indicios suficientes para entenderlos pues todos en esa casa, siendo la mayoría, padecen la decisión impuesta por una sola persona, el hombre. El texto es la explicación de que esa decisión no tiene fundamentos, pues el huésped en nada ayuda o beneficia a los habitantes de la casa, todo lo contrario.

En cuanto a las figuras de los informantes, el texto presenta un par de figuras por adición referentes a los lugares, una supresión y un par de supresiones - adiciones.

Las dos primeras, como ya se ha explicado, se tratan de los lugares contrastantes, el cuarto del huésped, que refuerza su carácter oscuro y siniestro a

partir de que es el lugar elegido para el huésped; el jardín, por su parte refuerza la idea de lugar de vida y alegría al proporcionar paz y entretenimiento a la mujer y los niños.

La supresión se gesta en la cocina, lugar que no proporciona significación mayor a los hechos que ahí se desenvuelven.

Por último, la figura de supresión - adición se advierte tanto en la casa en general, lugar que debiera significar tranquilidad y propiedad para quien ahí vive y que significa lo contrario para la narradora, como en la habitación del matrimonio, que debiendo ser un lugar privado mantiene siempre la puerta abierta para “el huésped”.

Los objetos no adquieren significación relevante salvo en el caso de las flores, que forman una figura por adición, pues al ser tantas recargan el valor simbólico del jardín antes mencionado: un lugar de vida.

Conclusiones

Una vez concluido el análisis de nuestro objeto de estudio, *El huésped* de Amparo Dávila, es posible concluir ciertos aspectos referentes a la obra.

Como ya se dijo en la introducción, la tesis central de este trabajo presupone que “el huésped” que es alojado en la casa por “el marido” es en realidad su *alter ego*, que, por su carácter de ser siniestro no es advertido como tal. Mediante este desdoblamiento de su persona “el marido” ataca y hostiga a su mujer y a sus hijos, actitud que como esposo no toma, aunque demuestre ya un gran desinterés por su familia. Ahora es posible sostener lo anterior a partir de la relación interpretada a partir del análisis: si “el marido” y “el huésped” nunca interactúan y si este último no hace otra cosa que causar temor a los familiares del primero (con pruebas evidentes

de ello, tal es el caso de Martín) la única razón por la que el ser siniestro permanece en esa casa es porque el marido quiere someter a ese padecimiento a su familia.

Ya se explicó también que el hecho de que no se anuncie esa relación entre ambos personajes obedece a que esa intriga y ambigüedad favorece al género de lo siniestro y extraño, que requiere además de lo ya dicho, una lectura no pasiva sino interpretativa por parte del lector. El efecto de lo siniestro o extraño se ve enriquecido de manera significativa por cada elemento analizado, el espacio, el tiempo, la perspectiva de la narración y el modo en que se hace partícipe al lector.

Otra conclusión que este análisis del cuento permite sostener es que a lo largo de estas páginas la autora entreteje una denuncia social clara sobre la situación machista a la que la mujer mexicana se encontraba sometida un siglo atrás (y quizá se sigue encontrando). Se trata de personajes literario tan bien contruidos, amén de lo breve de la obra, que reflejan las interacciones que se establecían (y establecen) en muchos de los matrimonios de nuestra sociedad, el autoritarismo masculino junto al sometimiento femenino. Cabe aquí señalar que ese hostigamiento al que son sometidos los familiares del marido por parte de este mismo obedecen a que, si bien la conducta machista no fue mal vista del todo en la sociedad mexicana del siglo pasado, sí lo era el divorcio, una opción que jamás se considera de manera clara entre los personajes como solución al conflicto, por lo que el hombre prefiere descargar su incomodidad y descontento contra los ya mencionados sin que nadie se lo impida. A la par de la denuncia social se advierte también que el instinto materno es capaz de volver a una mujer sumisa en la defensora más implacable.

La última conclusión, y no por ello la menos relevante, es que la brevedad del relato contraste con la minuciosidad de su construcción, sin cabos sueltos y congruente a cada renglón que avanza, lo que revela lo que ya Cortázar mencionaba, se trata de una cuentista que conoce y sabe desarrollar su oficio, cuya obra, tan breve

como cada uno de sus relatos, merecerá siempre una mención particular en las letras hispanas.

Bibliografía

Primaria:

Dávila, Amparo, *Cuentos reunidos*. México, FCE, 2009.

Dávila, Amparo, *Tiempo destrozado*. México, FCE, 2003.

Secundaria:

Beristáin, Helena, *Análisis estructural del relato*, México, Limusa, 2006.

Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética*. México, Porrúa, 2004.

Barthes, Roland, *et al. Análisis estructural del relato*. México, Ediciones Coyoacan, 2008.

Cortázar, Julio, *Cartas*. Buenos Aires, Alfaguara, volumen III, 2000.

Diccionario Anaya de la lengua. Coordinador Javier Lahuerta Galán, Madrid, Anaya. 2005.

Henestrosa, Andrés, "Música concreta" en *El nacional*. México, 27 de octubre de 1964, La nota cultural.

Hoffman, E. T. W., *El hombre de la arena*, prólogo de Sigmund Freud. México, Factoría, 2007.

Plazola Cisneros, Alfredo, *Enciclopedia de arquitectura*. México, Ed. Plazola, Tomo III, 1996, p. 269.

Poe, Edgar Allan, *Cuentos escogidos*. México, UNAM, 4ª edición, 1984.

Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*. México, Editorial Coyoacán, 2005.

Vocabulario arquitectónico ilustrado. Coordinador Vicente Medel Martínez, Secretaría del patrimonio nacional, México, 1976.

Zendejas, Alicia, "Amparo Dávila en foros extranjeros" en *Excélsior*. México, 19 de enero de 1988, Librarum.

Fuentes electrónicas

"CFE y la electricidad en México" en

<http://www.cfe.gob.mx/es/LaEmpresa/queescfe/CFEylaelectricidadenM%C3%A9xico/>

http://buscon.rae.es/drael/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=huésped