



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO
FACULTAD DE HUMANIDADES
LICENCIATURA EN LENGUA Y LITERATURA HISPÁNICAS

El miedo a lo desconocido en “El almohadón de plumas”, de Horacio Quiroga, y “El huésped”, de Amparo Dávila: un enfoque comparatístico

TESIS

Que para obtener el título de:

Licenciado en Lengua y Literatura Hispánicas

Presenta:

Alex Haro Díaz

Asesora:

L.L.L. Annesy del Rosario Pérez Echeverría

Toluca, México; septiembre de 2020.

Índice

Introducción	3
Capítulo I. Fundamento teórico: temalogía y estructuras narrativas	8
A. La Literatura Comparada	8
B. Temas y motivos: la temalogía	19
C. Sustento de los motivos	29
Capítulo II. El miedo a lo desconocido en la literatura	39
A. El miedo y lo ominoso	39
B. El doble	43
C. Lo extraño y lo fantástico	45
Capítulo III. Análisis comparatístico de “El almohadón de plumas” y “El huésped”	53
A. La perspectiva: tamiz de dos personajes	53
B. La revelación de los monstruos	66
C. La otredad a través del nombre	74
Conclusiones	88
Fuentes	92

Introducción

La emoción más antigua y más intensa de la humanidad es el miedo, y el más antiguo y más intenso de los miedos es el miedo a lo desconocido.

Howard Phillips Lovecraft

Junto con el amor, la muerte y la divinidad, el miedo es, quizá, uno de los temas más tratados por el ser humano a lo largo de la historia, en cualquier expresión artística; la actualización de las perspectivas sobre el miedo ha generado que hoy este tema sea tan variado. En este trabajo, analizaré el miedo a lo desconocido en dos cuentos.

El primero es “El almohadón de plumas”, del escritor uruguayo Horacio Quiroga; nacido el 31 de diciembre de 1878, estuvo rodeado, durante toda su vida, de la tragedia y la muerte. Su libro más famoso, *Cuentos de amor de locura y de muerte*, fue publicado por primera vez en 1917 y contiene el cuento que analizaré. Entre el resto de sus obras destacan: *Historia de un amor turbio* (1908), *Cuentos de la selva* (1918) y *Anaconda y otros cuentos* (1921). Quiroga dio fin a su turbia existencia, suicidándose, el 19 de febrero de 1937, tras enterarse de que padecía cáncer.

El segundo relato es “El huésped”, escrito por la cuentista zacatecana Amparo Dávila, nacida el 21 de febrero de 1928. Su libro *Tiempo destrozado*, que incluye esta narración, fue publicado por primera vez en 1959 por el Fondo de Cultura Económica. Sin embargo, no fue su primera obra; le precedieron *Salmos bajo la luna* (1950) y *Perfil de soledades* (1954), por mencionar algunos ejemplos. Recientemente fallecida, esta destacada escritora mexicana comenzó a recibir reconocimiento hace poco más de una década, con múltiples premios y ediciones conmemorativas de su obra.

Si bien ambos textos fueron publicados hace más de cincuenta años, uno, y hace más de cien, el otro, ninguno de los autores ha recibido el reconocimiento que merece su obra literaria. Coincido plenamente con Darío Puccini y Saúl Yurkievich

cuando establecen que “el verdadero reconocimiento de la obra literaria de Quiroga ha sido más bien tardío” (2010, p. 255); el caso de Amparo Dávila, como dije, no es muy diferente.

Afortunadamente, la producción de ambos autores ha llamado la atención de lectores y críticos en los últimos tiempos, aunque no expresamente dirigida a su enorme aporte en el campo del terror, al menos no de forma abundante.

Los análisis recientes de la obra de Horacio Quiroga se enfocan, principalmente, en su estilo y construcción de estructura narrativa, en especial a partir de uno de los textos más famosos del escritor uruguayo: “Decálogo del perfecto cuentista”. Está, por ejemplo, el artículo de Óscar Alvarado Vega titulado “El relato perfecto: teoría del cuento en Horacio Quiroga” (2007), o el trabajo de Guillermo García: “Horacio Quiroga, escritor de vanguardia” (2006), por mencionar algunos.

Por otro lado, la obra de Amparo Dávila se ha analizado con mayor énfasis a partir de lecturas con perspectiva de género, esto seguramente impulsado por la enorme labor que desarrolló la escritora a lo largo de su vida en este aspecto. Basta con citar un ejemplo: el análisis de Laura Cázares titulado “Personajes femeninos en los cuentos de Amparo Dávila: Repeticiones y variaciones” (2009).

Sin embargo, su obra sí ha sido trabajada a partir del terror como tema. En el artículo “*El huésped* de Amparo Dávila, del ansia al horror” (2018), Iram Evangelista *et al.* realizan un análisis sobre el horror en este relato a partir de la figura del huésped, en relación con los rasgos marcados por H. P. Lovecraft en uno de sus ensayos, de manera que el estudio aborda la importancia de la ansiedad como detonante del miedo, la figura del monstruo como antagonista, la importancia del papel del lector en el desarrollo de la obra y la mención, muy breve, del miedo a lo desconocido.

Por su parte, “Lo fantástico, lo monstruoso y la violencia psicológica en ‘*El huésped*’ de Amparo Dávila” (2016), de Édgar Cota Torres y Mayela Vallejos Ramírez, estudia el horror en el relato pero con perspectiva de género: analiza el machismo, la

sociedad patriarcal y cómo esta afecta las relaciones entre hombres y mujeres. Dichas relaciones son las que condicionan el relato.

Así, resulta que **no** existen investigaciones recientes acerca de la interacción que tienen estos cuentos con la enorme tradición de lo terrorífico que existe en el ámbito literario y de la que, sin lugar a dudas, tanto Horacio Quiroga como Amparo Dávila son herederos e impulsores.

He ahí la importancia de este trabajo, donde me propongo analizar la construcción y actualización del tema en común que une a estas obras, con una representación totalmente diferente en cada caso. En este análisis, partiré de estructuras inmanentes a las obras para examinar la composición del tema del miedo a lo desconocido. Este trabajo permitirá comprender que los temas como el miedo no se construyen por un solo individuo de un día para otro, sino que poseen años de tradición que los autores comparten y recrean.

Me interesa observar, con especial atención, cómo cada uno de estos relatos construye una actualización diferente de un tema gracias, sobre todo, a la modificación de estructuras comunes en los cuentos.

Por eso, en este trabajo partiré de la hipótesis que el miedo a lo desconocido, como tema, condiciona el desarrollo y desenlace de los relatos a partir de los elementos inmanentes (focalización, triada trágica, importancia de la nominalización y figura del doble) en la construcción de lo ominoso, de manera que las actualizaciones terminan siendo muy diferentes y oponiéndose al final de las obras.

Por lo tanto, el objetivo general de este trabajo será identificar las diferencias que existen entre uno y otro cuento en la construcción del mismo tema, a partir de las modificaciones observables en las unidades mínimas que los componen, a fin de destacar las relaciones existentes entre las obras y el horror con la tradición literaria.

Dentro de los objetivos específicos se encuentran: establecer las bases teóricas de la disciplina y el método utilizados en este trabajo, es decir, de la Literatura Comparada y la temalogía, respectivamente; identificar las diferencias existentes entre la literatura fantástica, maravillosa y extraña; analizar el funcionamiento y modificación de los motivos en torno a los cuatro ejes inmanentes de las obras desde los cuales las estudiaré; y determinar las relaciones existentes entre “El almohadón de plumas” y “El huésped” desde la óptica de la comparatística.

En el capítulo uno, marcaré la trascendencia de la Literatura Comparada, disciplina que utilizaré para el análisis de la obra; pretendo establecer los elementos teóricos y conceptos fundamentales para el desarrollo del trabajo. De esta manera, explicaré qué es, cuándo surge y su importancia en el estudio de la Literatura. Asimismo, ahondaré en el método empleado para el estudio de las obras: la temalogía; por ello, también explicaré términos cruciales para su aplicación, como tema, motivo y motivación que, a su vez, encuentran su fundamento en tres estructuras narrativas: la focalización (a partir de la teoría de Gérard Genette), la triada trágica (propuesta por Aristóteles) y la nominalización de los personajes.

En el segundo capítulo, abordaré la teoría de lo fantástico, propuesta por Tzvetan Todorov, para hacer la distinción entre lo extraño, lo maravilloso y lo fantástico, términos fundamentales para marcar una diferencia entre los cuentos estudiados. Además, explicaré el miedo, a partir de lo dicho por Sigmund Freud. Con la explicación y asociación de estos conceptos en función de los textos literarios, delimitaré el tema que, considero, une a ambas obras: el miedo a lo desconocido. Por último, revisaré la teoría del doble, de Otto Rank, para describir el fenómeno del desdoblamiento y diferentes tipos de doble que aparecerán en los relatos.

En el tercer capítulo, analizaré los cuentos a partir de cuatro estatutos: la focalización que adopta el narrador para contar el relato en cada caso; la aplicación de la triada trágica en el desarrollo de las historias; la nominalización que se utiliza para referirse a lo otro presente en cada cuento; y, finalmente, la presencia del

doble, para explicar los desdoblamientos a los que se enfrentan los personajes principales de las obras.

Este trabajo fomentará la valorización de cada texto al ponerlo en contacto y establecer un diálogo con el resto que pertenecen al mismo sistema literario. Me interesa recuperar la obra de ambos autores en función del terror y compararlos con el resto de la tradición literaria de la cual son herederos. Al ser un análisis comparatístico, pretendo hacer notar que los textos están en permanente comunicación y que, al igual que los seres humanos, las literaturas del mundo se enriquecen al interactuar unas con otras.

Capítulo I. Fundamento teórico: tematología y estructuras narrativas

A. La Literatura Comparada

Antes de adentrarme en el análisis de las obras, considero importante marcar el camino metodológico que recorrerá este estudio. Comenzaré delineando el concepto de Literatura Comparada. Si bien la teoría comparatística tiene décadas de existencia, me parece muy apropiada la definición que brinda Jesús Camarero en este siglo:

El comparatismo, hoy, con su dimensión culturalista incorporada en los últimos tiempos, es una disciplina científica y humanística que trata de analizar, ordenar y sistematizar un conocimiento de los textos literarios en una dimensión universal y con un rigor comparatista; de tal modo que el objeto primero y principal de la literatura comparada es la relación entre los textos literarios, con sus culturas, sin fronteras, y con una intención humanista (2008, p. 11).

De la cita anterior es importante resaltar varios aspectos en torno a la Literatura Comparada. Por un lado, su doble condición tanto humanística como científica, trascendente ya que señala la peculiaridad artístico-humanística de la Literatura Comparada sin perder de vista el rigor científico que guía el estudio. El análisis comparatístico (como el aquí abordado, pues algunos podrían detenerse en el contexto) parte de un estudio inmanente, de una investigación de la obra literaria desde las características de los textos. Esta clase de trabajo nace de los elementos que pueden unir a las obras analizadas, dependiendo del tipo de comparación del que se trate (tema del que hablaré a mayor profundidad más adelante); no obstante, está condicionado por una metodología muy específica que dirige la investigación. A lo largo de este capítulo, estableceré dicho método.

Por otro lado, me parece fundamental remarcar la importancia de la relación que señala Camarero entre los textos literarios; este vínculo es especial en la Literatura

Comparada pues incluye las culturas que vieron nacer a cada una de las obras sin permitir que las fronteras físicas se convirtieran en un obstáculo para el análisis.

Esta característica en la Literatura Comparada es crucial, debido a que, en palabras de Dolores Romero: “los estudios de literatura comparada tal y como se entienden generalmente [...] operan, por tanto, a través de las barreras lingüísticas” (1998, p. 23). La importancia de este aspecto no recae solo, como podrá haberse imaginado, en el increíble potencial que la Literatura Comparada brinda a los estudios literarios, al permitir el análisis tanto de otras obras artísticas como el intercambio lingüístico, pues además trae a colación el origen de esta disciplina.

De hecho, como podrá apreciarse más adelante, la Literatura Comparada nace de la idea del rompimiento de dichas barreras geopolíticas, sociales y culturales que separaban a las literaturas particulares. El nacionalismo radical, que ha permeado a las literaturas durante distintas épocas de las civilizaciones humanas, se convirtió en una amenaza latente para este tipo de estudios, puesto que impulsaba la creencia de una literatura nacional de mayor riqueza con respecto al resto.

Los estudios comparatísticos buscan el acercamiento entre las diferentes producciones literarias a lo largo y ancho del planeta. Al respecto, Claudio Guillén comenta: “el talante del comparatista, lo que le permite acometer semejante empresa, es la conciencia de unas tensiones entre lo local y lo universal; o, si se prefiere, entre lo particular y lo general” (2005, p. 29).

Por esto no sorprende ver en análisis comparatísticos obras cuyos autores son de diferente nacionalidad, idioma, arte, movimiento, corriente o era. La Literatura Comparada privilegia el acercamiento de textos que parecerían muy lejanos y se convierte en un puente entre expresiones artísticas, civilizaciones y obras. Todo esto, partiendo del presupuesto que la universalidad de los estudios literarios nace de la capacidad de sobrepasar fronteras de la literatura.

Tal como diría Guillén; “es erróneo tener presente, como modelo o imagen del gran escritor, a quien encaja perfectamente en el homogéneo entorno cultural que le rodea, ciñéndose a una sola lengua, un sistema literario único, unos procedimientos cerrados de versificación, un círculo social suficiente” (2005, p. 34). Efectivamente, las obras de arte literarias no pueden concebirse jamás como hechos aislados de autores que nunca tuvieron contacto con otros textos o civilizaciones.

El antecedente más claro de la Literatura Comparada se encuentra en el concepto de *Weltliteratur*, acuñado por el escritor alemán J. W. Goethe; con tal noción, plantea la necesidad de hacer a un lado el nacionalismo literario y dejar de pensar en las literaturas particulares como unas, para comenzar a reflexionar sobre este arte como un gran conjunto de textos diversos (Llovet, 2007).

Esta idea, acuñada en pleno Romanticismo, se encuentra muy cercana a la noción de **redes de textos**, que Camarero describe como

Un sistema global de comprensión e interpretación de la literatura con todos sus textos incluidos [...] es decir, un avance hacia una hermenéutica de la literatura comparada, por cuanto el sujeto humano lector sería capaz de abordar la interpretación de grandes conjuntos o redes de obras relacionadas entre sí [...] o de crear relaciones entre ellas en base a su propia interpretación (2008, p. 8).

A pesar de las contadas características que parecen diferenciar los dos conceptos anteriores, la propuesta que ambos ofrecen resulta sumamente enriquecedora. Se anhela con la colaboración que puede existir entre las obras y, por supuesto, con el enorme provecho que se lograría extraer de estas interacciones.

Basta con pensar algunos ejemplos puntuales de la historia de la humanidad para confirmar que dichos intercambios culturales llegan a ser tremendamente benéficos para las producciones artísticas, de cualquier índole. Por ejemplo, es posible observar la riqueza que ganaron los romanos al establecer contacto con los griegos; o el resultado que se generó del “descubrimiento” del Nuevo Mundo por parte de los españoles hace ya tantos siglos. Casos como éstos, donde el intercambio de ideas,

pensamientos y producciones artísticas generan una multiplicidad de obras de arte, abundan a lo largo y ancho de la historia.

El fenómeno, sin embargo, no se circunscribe a ese ámbito; también se expresa en las transferencias de corrientes artísticas de un país a otro como, por ejemplo, el resultado artístico que originó el traslado del Romanticismo alemán al resto de países europeos e, incluso, Hispanoamérica.

Sobre la mesa teórica literaria, la Literatura Comparada ofrece la posibilidad de analizar obras que parecerían no tener absolutamente nada en común. Los estudios comparatísticos nacen de la propia necesidad del hombre de compartir con otros sus experiencias.

La literatura comparada surge como una necesidad de Europa ante su propia transformación y el nuevo régimen de relaciones que se establece entre sus culturas, en el momento de su fragmentación definitiva más allá de los elementos que la habían mantenido cohesionada, unida [...] La literatura deja de ser *una*, sustentada firmemente por la retórica y la poética, concretada en diversas lenguas: la literatura pasa a ser *las literaturas* (Llovet, 2007, pp. 336-337).

En otras palabras, es posible decir que la Literatura Comparada es la vuelta de vista hacia otros panoramas artísticos, la consideración de la otredad y la valoración de las producciones alternas a las propias. Teóricos y pensadores de la talla de Jacques Derrida, Michel Foucault o Roland Barthes, por mencionar algunos, apenas hace unas décadas, mostraron un gran interés en el estudio de obras literarias a partir de la concepción de la otredad.

Dicho interés terminó siendo la semilla que cargaba el potencial de nuevas perspectivas de estudios literarios. Por ejemplo, gracias a la idea de la diferencia derridiana y su articulación del otro, cobraron fuerzas los estudios culturales, genéricos y las teorías postcoloniales. De hecho, la misma Literatura Comparada comenzó a mirar literaturas que, hasta entonces, se tenían relegadas a la periferia absoluta.

El estudio comparatístico no consiste, pues, en la confrontación de dos obras con el fin de jerarquizar. El investigador que utiliza esta disciplina no debe acercarse a ella buscando elevar una obra, autor, producción, movimiento, corriente, escuela o nación por encima de otra. Todo lo contrario: el análisis comparatístico pretende el estudio simultáneo de dos textos con el fin de observar en qué se “tocan” y en qué difieren, en torno a un aspecto en común (que puede variar para cada análisis) y sobre sus divergencias, sin olvidar que son dos obras diferentes y que cada una posee su propio e inalterable valor artístico.

En palabras de Guillén: “no nos es dado eliminar ni la diferencia individual ni la perspectiva unitaria; ni la emoción estética singular, basada en la percepción de lo que está ahí, ni la inquietud integradora. La tarea del comparatista es de orden dialéctico” (2005, p. 39). Si bien la idea del texto hablando y el lector oyendo resulta sumamente enriquecedora, pues vuelve a centrar el interés del estudio literario en la obra misma, la perspectiva comparatística resulta aún más provechosa: permitir que sean los textos los que mantengan un diálogo.

La labor del comparatista sería, entonces, estar atento a ese diálogo establecido por las obras, para encontrar los puntos en los que se tocan y los temas sobre los que conversan, respetando la autonomía y el valor artístico intrínsecos de cada obra en particular; esto permite observarlas dentro de un sistema de redes textuales, el conjunto por el cual se compone la Literatura. Con acierto Cristina Naupert destaca esta encomienda: “tal vez sea éste precisamente el tesoro inagotable de la literatura comparada: si nos empeñamos a buscar, descubriremos siempre lo Uno en lo más Diverso y la diversidad en la expresión plurilingüe de lo que es el sustrato común a toda manifestación cultural de la humanidad” (2001, p. 12).

Una vez establecida la trascendencia de la comparatística, es necesario señalar los elementos indispensables de la disciplina que serán considerados en este trabajo. Para iniciar el análisis dialéctico entre obras es fundamental conocer los tipos de comparación que se pueden emplear. Esto resulta crucial para esta clase de

estudio, pues toda actividad comparada necesita de una base adecuada de comparación (Schmeling, 1984).

De esta forma, los tipos de comparación se convierten en puentes y caminos que marcarán la aproximación del investigador con respecto a las obras analizadas. De acuerdo con Manfred Schmeling, existen cinco tipos de comparación: monocausal, causal, por analogía de contextos, ahistórica y crítica literaria comparada.

El primer tipo de comparación, la monocausal, para Schmeling se basa en: “una *relación directa genética entre dos o más miembros de la comparación*” (1984, p. 20). Proviene de la necesidad de los estudios literarios de centrar su atención de nuevo en las obras de arte, y no en aspectos extratextuales. Schmeling comenta al respecto: “si la actitud empírica fundamental había obligado a la comparatística en tiempos anteriores a ser casi exclusivamente inventario *histórico* [...] ahora más bien proporciona los presupuestos para que ‘puedan ser captadas la condicionalidad y consecuencia de una simbiosis concreta interliteraria’” (1984, p. 21). Como puede verse, el interés de la comparación monocausal recae en las relaciones directas que existan entre las obras bajo el presupuesto de un sistema interliterario en común.

El segundo tipo de comparación es la causal; comparte con la monocausal la relación causal entre las obras de nacionalidad diferente, pero “a eso se agrega una dimensión extraliteraria, el *proceso histórico en el que se insertan los miembros de la comparación*” (1984, p. 21). Esta clase de comparación se nutre, en especial, de cuestiones hermenéuticas y de historia de la recepción puesto que “coloca en el centro de su interés las *estaciones de la elaboración del texto*, determinables histórica, social, histórico-espiritual y psicológicamente, y la *perspectiva del sujeto de la instancia receptora*” (Schmeling, 1984, p. 22). Para los estudios de este tipo resultan muy fructíferos los análisis de obras separadas no solo por distancia espacial sino temporal, debido a que el investigador puede explorar las diferencias históricas de las obras en las distintas etapas de su elaboración y recepción.

La analogía de contextos es el tercer tipo de comparación que menciona Schmeling. De acuerdo con el autor, en esta clase de estudio existe un “*trasfondo extraliterario común a los diversos miembros de la comparación*” (1984, p. 23); resulta de enorme interés a nivel histórico, pues permite establecer un enlace entre obras nacidas dentro de un ambiente o contexto muy parecido. Es claro, entonces, que “predominan ahí intereses políticos, sociológicos histórico-culturales o también generales de visión del mundo” (Schmeling, 1984, p. 23). Un estudio entre obras nacidas en procesos históricos semejantes es muy apropiado para la comparación por analogía de contextos.

Mientras los dos tipos anteriores poseen un interés especial por aspectos extraliterarios (cada uno por diversas razones), la cuarta clase es la ahistórica: deja de dirigir su atención en la historia para concentrarse en un “*interés estructuralista en sentido amplio, por el producto literario*” (Schmeling, 1984, p. 26). No obstante, es importante remarcar que en el tipo de comparación ahistórica no se olvidan por completo los aspectos contextuales de la obra, sino que se enfoca el interés del investigador en aspectos inmanentes de los textos para la confrontación y su análisis.

Por último, el quinto tipo de comparación es la crítica literaria comparada. Esta tiende, en palabras de Schmeling, a “la confrontación de diversas actitudes críticas, a los diferentes ‘métodos’ en sentido estrecho. No está dirigido directamente a los objetos literarios mismos, sino que los capta mediatamente, es decir, en el nivel de la descripción, de la interpretación y de la valoración” (1984, p. 27). Los análisis sobre obras periféricas y canónicas a lo largo de su evolución son de gran interés para esta clase de comparación, puesto que permite ver cómo ha sido la aceptación o el rechazo. Por ejemplo, el análisis de obras como *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, a través de la crítica literaria comparada permiten observar el fenómeno de transformación que experimentó el texto para pasar de ser novedoso a canónico.

De los tipos de comparación mencionados, utilizaré el **ahistórico** para esta tesis, ya que presenta la oportunidad de entablar una relación directa de estudio entre las

obras analizadas a partir del tema y los motivos que las unen, así como resaltar las diferencias que hacen único a cada cuento aquí estudiado. La comparación del tipo ahistórico permitirá establecer un estudio que parta del análisis inmanente de las obras literarias a partir de un eje común que las acerca: el tema, aun cuando se presente de distinto modo en cada texto.

Ahora bien, ya que establecí la clase de comparación que emplearé para el análisis, es necesario fijar el modelo de **supranacionalidad**, término acuñado por Claudio Guillén, para aludir (como evoca el término goethiano Weltliteratur) a la superación de barreras físicas, culturales y sociales que existen entre las literaturas nacionales de cada grupo humano:

La internacionalidad, tratándose de literatura, no significa la heterogeneidad triunfante. El fragmento *A* y el fragmento *B*, perteneciente a localidades distintas, al entrar en contacto revelan estratos de sentido más hondos, más extensos, no reducidos a espacios y momentos íntimos, a un tiempo *a* y un lugar *b*. Apenas salimos de un ámbito nacional y nos dirigimos a otro, surge no sólo la posibilidad de la diferencia sino también de la confirmación de valores o interrogaciones o voluntades comunes. Es decir, la supranacionalidad (2005, pp. 68-69).

Para lograr este cometido, se contemplan modelos de análisis en la Literatura Comparada destinados establecer diálogos y estudios entre obras separadas por esas aparentes fronteras. Así, Guillén plantea tres modelos principales de supranacionalidad; el A implica “la existencia de premisas culturales comunes” (2005, p. 96); resulta mucho más provechoso para un análisis que se enfoque principalmente en una relación entre los textos a partir de elementos propiamente literarios. Para Guillén:

Se nota fácilmente que las investigaciones de tipo A, sin excluir el interés que puedan entrañar las interacciones entre historia social —o económica, o política— e historia literaria no arrancaban por fuerza de ese interés y se deslindaban por medio de categorías solamente literarias (2005, pp. 96-97).

El modelo A hará a un lado, entonces, aspectos históricos y socioculturales de las obras, sin por esto rechazarlos por completo. El análisis parte de aspectos inmanentes de los textos.

En contraste, el modelo de supranacionalidad B toma en consideración las relaciones históricas entre los textos; resulta propicio para el análisis de obras cuyos procesos de creación han derivado de cuestiones genéticamente independientes como, por ejemplo, sociedades, civilizaciones y tiempos diferentes, en búsqueda de condiciones sociales e históricas comunes (Guillén, 2005); permite establecer relaciones entre los textos no solo a nivel intraliterario, sino que empata los contextos respectivos de creación; “postula la existencia de procesos y desenvolvimientos socioeconómicos comunes como base que permita enlazar y cotejar sucesos políticos pertenecientes a pueblos y civilizaciones” (Guillén, 2005, p. 97).

Por último, el modelo C, el más completo para Claudio Guillén, resulta una síntesis entre los modelos A y B; el autor establece: “en suma, nuestro modelo C viene a significar que el diálogo entre unidad y diversidad que estimula el comparatismo se cifra ahora en el encuentro abierto de la crítica/historia con la teoría” (2005, p. 97), de manera que permite al investigador tomar en cuenta tanto elementos estructurales como extraliterarios, a partir de la consideración de diversos componentes para el estudio de las obras analizadas.

Para este trabajo, emplearé el modelo de supranacionalidad A que, junto con el tipo de comparación ahistórico, permitirá establecer una relación entre las obras analizadas a partir de elementos inmanentes: la focalización, la triada trágica, la nominalización y el doble, con el tema como elemento cohesionador pues, en palabras de Naupert, “los temas como universales humanos y los planteamientos formal-estructuralistas de las afinidades de género están próximos al tipo de comparación ahistórica” (2001, p. 140).

La elección se basa en el presupuesto de que la Literatura Comparada boga por el estudio de textos sin importar lo distantes que parezcan estar, puesto que, de alguna manera, están conectados unos con otros. Naupert asegura que “a través del análisis tematólogo se pueden descubrir en ellas [en las obras analizadas] parentescos, influencias y préstamos que remiten a un patrón estructural común, cuyo desarrollo artístico, no obstante, es único en cada caso concreto” (2001, p. 11). Esta forma de análisis abordará, entonces, esos puntos en común entre textos, pese a su lejanía, con lo que se refrenda la noción de que la Literatura Comparada permite la superación de barreras físicas, lingüísticas y temporales.

Además, la Literatura Comparada también acude a la aplicación de diversos métodos para desentrañar las relaciones entre obras literarias e, incluso, otros productos culturales. Esbozo enseguida algunos: morfológico, genológico, historiológico, estético receptivo y mixto, para explicar a mayor detalle el método que emplearé para el análisis: el tematólogo.

El primero de ellos es el **morfológico**, el cual representa “los comienzos de un *estructuralismo histórico*, basado en la percepción de la fuerza innovadora de las formas” (Guillén, 2005, p. 176). El método morfológico coloca en el centro del estudio aspectos intraliterarios de la obra, como los géneros a los que pertenecen, estableciendo la importancia de su función para los textos literarios. Por ello, en estudios de esta índole no se analiza únicamente un aspecto, sino los múltiples elementos que conforman a los textos. Los componentes podrían distinguirse a partir de estratos, en torno a los cuales se realiza la comparación: “primero un estrato fónico, compuesto de sonidos. Luego, un estrato de unidades de sentido, o semántico. Y por último, el nivel constituido por los objetos representados, personajes y otros elementos del ‘mundo’ envolvente de la obra” (Guillén, 2005, p. 181).

El segundo es el método **estético-receptivo**, el cual lleva el énfasis del estudio fuera de la obra para depositarlo en el lector y la forma en cómo recibe el texto; busca englobar a los tres participantes del proceso de lectura en un mismo análisis,

defendiendo la idea de que “el autor, la obra y el público, entran una relación dialógica, dinámica, que está determinada por la asimilación y el intercambio” (Schmeling, 1984, p. 72). En este método, el comparatista debe prestar suma atención al proceso de recepción que tuvo o tiene una obra en un determinado momento, considerando todo lo que rodea al contexto de dicha situación.

El tercer método es el **mixto**, que se encarga de estudiar las relaciones existentes entre la literatura y el resto de las artes, lo que permite un estudio interdisciplinario al confrontar al texto literario con representaciones diversas; ofrece oportunidades de estudio muy enriquecedores pues permite el contacto entre visiones artísticas completamente diferentes, reconociendo, así, que “las distintas manifestaciones artísticas mantienen espontáneamente entre sí fecundas relaciones, tal y como lo hacen las distintas literaturas dentro de las mismas civilizaciones” (Gnisci, 2002, p. 216).

Después está el **historiológico**, que centra su interés en los procesos, escuelas y movimientos que suceden en el devenir del sistema o sistemas literarios; se encarga del problema “de la estructuración del tiempo histórico, o la necesidad de subdividir o determinar el devenir y de interpretar la ‘evolución’ cultural, dando orden a un relato no ficticio” (Guillén, 2005, p.337), ya sea apelando a la continuidad o discontinuidad de estos procesos históricos.

El quinto método es el **genológico**: se encarga de estudiar las obras a partir de los géneros a los cuales se adscriben, analizar los textos a través de similitudes y diferencias con respecto a un modelo determinado, ya que “los géneros son los signos más notorios de ese entrecruzarse y superponerse de lo continuo y lo discontinuo que marcan el itinerario singular de la literatura” (Guillén, 2005, p.141).

Finalmente, el sexto método es el **tematológico**, el cual emplearé en este trabajo, por lo cual es necesario explicarlo a mayor detalle.

B. Temas y motivos: la tematología

Para Schmeling, “la tematología describe el campo metodológico de aquellas investigaciones comparatistas que investigan los aspectos temáticos que crean una tradición y los elementos formales en la literatura” (1984, p. 101); toma muy en cuenta la tradición literaria en su estudio, como podrá verse más adelante.

Por otro lado, Luz Aurora Pimentel la define de la siguiente manera:

La tematología es una rama de la literatura comparada que estudia aquella dimensión abstracta de la literatura que son los materiales de que está hecha, así como sus transformaciones y actualizaciones; estudia, en otras palabras, los *temas* y *motivos* que, como filtros, seleccionan, orientan e informan el proceso de producción de los textos literarios (1993, p. 215).

La Literatura Comparada se encarga de hallar en los textos analizados parentescos, préstamos, influencias o puntos de contacto, así como las divergencias que existen entre ellos. La tematología centra la atención del estudio en el tema que une a las obras; “opera, así, una especie de *reagrupación* de los textos literarios desde una perspectiva temática” (Pimentel, 1993, p. 216).

Antes de abordar los conceptos **tema** y **motivo**, términos clave para este estudio, me parece apropiado establecer el origen de los estudios tematológicos. Los albores de la tematología son muy cercanos al comienzo de la Literatura Comparada, con el concepto de *Weltliteratur* de Goethe. Naupert ubica el inicio de esta rama comparatística en el “folclore comparado que se inicia con vigor en la época romántica” (2001, p. 13).

El Romanticismo se caracterizó, entre otras cosas, por el marcado nacionalismo literario. Diversidad de escritores románticos usaron sus obras para ensalzar el patriotismo de su pueblo con relación a un pasado glorioso, afrentas heroicas de la nación o valores que marcaran a los suyos. Los estudios literarios sufrieron las consecuencias de este espíritu.

Pensadores como Herder y Vico consideran la lengua, la literatura y el espíritu de los pueblos como unidades orgánicas y su enorme simpatía por el estudio de la poesía popular abre una nueva dirección para estas investigaciones (proto) científicas, cuyo objetivo principal era el descubrimiento de la raíz común y las relaciones de parentesco entre los pueblos indoeuropeos [...] lo que en definitiva llevó a preparar el camino para nuevos ámbitos de trabajo como *Volkskunde* (estudio de las diversas tradiciones populares) y *Stoffgeschichte* (historia de los materiales o materias primas que integran el acervo folclórico común), que se convirtieron, a su vez, en importantes soportes para la incipiente comparatística que acusó de esta manera en el momento de su constitución disciplinar una fuerte inclinación hacia las tradiciones literarias populares (Naupert, 2001, p. 14).

De lo anterior destacan dos ideas: en primer lugar, la tematología ha sido un pilar de los estudios comparatísticos desde sus inicios; en segundo, el estudio de temas y motivos (o materiales de los cuales se construye la literatura) son provechosos desde hace siglos gracias a la tradición oral que se ha transmitido durante milenios. Como se verá más adelante, existen temas inherentes a la literatura (y al ser humano en general) pues han perdurado más tiempo, incluso, que las civilizaciones donde se originaron, por lo tanto, en más de una ocasión, estos materiales unen a las obras artísticas más lejanas.

Para Pimentel, “tradicionalmente la tematología ha investigado la evolución de los temas con un enfoque esencialmente histórico, de lo que han resultado trabajos de compilación o de inventario. No en vano el libro-biblia de la tematología se llama *Stoffgeschichte*, historia de los temas” (1993, p. 222). La tematología, entonces, siempre estuvo cerca del estudio de la tradición literaria.

Sin embargo, fue criticada, principalmente, por su interés de las tradiciones populares, que no pertenecen a la literatura en sentido estricto. Además se le atacaba por analizar cuestiones literarias consideradas externas (Naupert, 2001). No obstante, la tematología terminaría por demostrar que estas tradiciones populares no solo pertenecen a la literatura, sino que, en muchas ocasiones, representan el origen de obras y corrientes.

Por otro lado, autores como Van Tieghem, Guyard, Jeune y Pichois, entre otros, buscaron reivindicar los estudios temáticos dentro de la Literatura Comparada. Importante labor la de Yves Chevrel, quien no solo la orientó en la conformación de un método disciplinar válido, sino que sus ideas “merecen sin duda gran respeto, ya que afianzan el método estructuralista como herramienta para los estudios temáticos” (Pimentel, 2001, p. 28), de manera que la logró unir, de nueva cuenta, con el estudio literario inmanente. En los últimos tiempos, este método volvió a cobrar protagonismo en los estudios comparatísticos al grado de establecerse que “ha vuelto por la puerta grande y que acaba de instalarse por fin en el centro mismo del comparatismo actual” (Naupert, 2001, p. 31).

Al vincular la temología, como la entendemos hoy, con la *Stoffgeschichte* ya mencionada, destaca la definición de Cristina Naupert sobre el concepto *stoff*: “habría de traducirse por tela o tejido y, ya entrando en acepciones más generales o incluso figuradas, encontramos las correspondencias siguientes: materia, sustancia, material, asunto, argumento, *sujet*, tema, objeto del discurso, etc.” (2001, p. 78), detonador de la problemática sobre la diversidad de temas en la temología, lo que implica el uso indistinto de conceptos como tema y motivo.

De tal modo, la temología analiza los materiales que conforman y de los cuales está hecha la literatura, sin que esto signifique que separe o fragmente a la obra de arte. Tal como dice Guillén: “por mucho que lo intente, afincándose en la unidad, la temología no suprime sino estructura la diversidad de la literatura” (2005, p. 281); en efecto, organiza las obras de arte a partir del eje común que las une: el tema.

Así, dicho método se encargará de estudiar los materiales, temas y motivos que conforman a las obras literarias; conviene, ante la diversidad de traducciones y empleo de estos dos últimos términos, deslindarlos claramente.

Pimentel comienza a esbozar una disparidad entre ellos al decir que: “lo que los diferencia en un primer momento es que el tema [...] *orienta* una posible selección de incidentes o detalles que permita su desarrollo; el motivo en cambio se distingue

del tema por ser una *unidad* casi autónoma y por su *recursividad*' (1993, pp. 216-217). Entonces, haré la distinción de motivo y tema a través de lo general y lo particular.

Además, tema y motivo pueden distinguirse por otros aspectos. Guillén recuerda que "Pierre Dufour distingue entre el motivo, más amplio, y el tema, indivisible de la realización individual y concreta" (2005, p. 234), de manera que un solo motivo puede tener múltiples realizaciones o temas. Sirve de ejemplo la maternidad, como motivo, y los diversos temas que puede detonar: maternidad negada, frustrada, solitaria, feliz, entre otras. A partir de esto, una secuencia combinatoria de motivos específicos dará cuenta de un tema en especial; de tal modo habrá, por ejemplo, motivos como el pacto fáustico, la seducción o la pasión, que conformarán el tema del Fausto.

Esta postura con respecto a la diferenciación entre tema y motivo está muy relacionada con la de Schmeling, para quien "los análisis científico-literarios y de historia de las ideas parten pues de la estructura tópica y de los motivos que constituyen el tema" (1984, p. 109); son los motivos, las unidades simples, los que conforman al tema o la idea abstracta.

Por su parte, para Naupert, "el origen etimológico de tema se encuentra en el verbo griego (poner, colocar) [...] La resolución más adecuada de la dicotomía tema-motivo es, a nuestro entender, la oposición dialéctica entre lo particular (tema) y lo general (motivo)" (2001, pp. 87-88); además, a propósito de la noción de la *Stoffgeschichte* como predecesora de la tematología moderna, el concepto *stoff* resulta precedente directo del término *tema* en el estudio de la materia de la cual está hecha la literatura. Al respecto, Naupert aclara, recuperando a Elisabeth Frenzel, que "*Stoff* no es esta materia extraliteraria [...] sino una fábula que ha recibido ya cierta configuración, forma y estructura antes de convertirse propiamente en texto literario" (2001, pp. 78-79).

Entonces, una idea, para convertirse en tema, necesita configurarse en una obra artística; en palabras de Guillén: “en unos pocos casos, decisivos, [el tema] es una parte del mundo que por primera vez pasa a ser literatura” (2005, p. 235).

Su trascendencia ha llevado a los estudiosos a proponer diversas clasificaciones; por ejemplo, para Guillén “hay temas que son largas duraciones, *longues durées*, que perduran transformándose a lo largo de muchos siglos; y otros, más breves [...] y aun otros, *moyennes durées*, digamos otra vez, que dominan en cierto periodo histórico o se incorporan en determinado momento a nuestro acervo cultural, con posibilidades de permanencia” (2005, p. 241). De este modo, existen tres tipos de temas: en primer lugar, los extensos que han sobrevivido siglos y civilizaciones, y que parecieran haber estado siempre en el imaginario colectivo del hombre (como el caso de la traición familiar ejemplificada en Caín y Abel o Hamlet); en segundo, los de corta duración que desaparecen después de un cierto tiempo (como la fantasía ferroviaria, en palabras del propio Guillén); y en tercer lugar, los que, tras aparecer en un contexto específico, tienen posibilidades de trascender (como el pacto faústico).

A partir de esta clasificación, salta a la vista otro concepto que puede causar confusión dentro de la tematología: **topoi**, tópicos o lugares comunes, que para Guillén “suelen connotar tradiciones perdurables, recuerdos prestigiosos, *longues durées*, de muy desigual importancia” (2005, p. 255). Sin embargo, no debe confundirse con **leitmotiv**, pues “el *Motiv* así llega a ser un *Leitmotiv*, apoyado en el dinamismo de la reiteración” (Guillén, 2005, p. 231); resalta el hecho de que el leitmotiv se crea a partir de la repetición de un motivo, por lo tanto, es posible hablar de la presencia de leitmotivs en movimientos, como la luna o la naturaleza para el Romanticismo; y en autores, como el tiempo y los sueños en Jorge Luis Borges.

Por su parte, los tópicos literarios son capaces de traspasar barreras físicas y temporales y prolongar su duración mucho más allá que los leitmotivs. Ejemplo de esto podrían ser sentencias filosóficas, como el *Carpe Diem*, que logran sobrevivir

durante muchos siglos, y están presentes en una amplia diversidad de obras de distintos géneros, como en la poesía hispana de la Edad Media.

Los tópicos y los leitmotivs son temas de larga duración que han sido modificados con el paso del tiempo, sufriendo metamorfosis dependiendo de la época, movimiento, autor o estilo. Los temas y los tópicos se modifican a través de las reiteraciones en diferentes obras, pues la recuperación de un topoi no consiste únicamente en su mención, es decir, no se trata de un proceso o movimiento estático.

Quien cita y repite, valora lo repetido, no calcando sino recalando; y tal vez manifiesta, con tenacidad que llega a ser emotiva, una voluntad de continuidad. Entonces el *topos* interesa no como realidad textual, acaso banal y socorrida, sino como signo, como guiño, como reconocimiento de un conjunto cultural, de una 'larga duración' con la que el escritor enlaza activamente y se declara solidario (Guillén, 2005, p. 256).

Por lo tanto, es erróneo pensar que un escritor que recupera un tópico cae en lo repetitivo o, incluso, en el plagio, pues es su deber actualizar el topoi que nombra dentro de su obra.

Una vez aclarado estos términos, es momento de regresar a los motivos. Para Naupert "el origen etimológico de la palabra motivo se encuentra en el verbo latino *moveré* (poner en movimiento, persuadir)" (2001, p. 97); por otro lado, Beristáin lo define como:

Unidad sintáctico/temática recurrente en la *tradición*¹ merced a que ofrece algo inusual y sorprendente que la hace distinta del *lugar común* [...] Pero tema y motivo son conceptos diferentes. En realidad el motivo es una unidad que resulta de la observación, durante el análisis, del *texto* a partir de una doble perspectiva: sintáctica, si se ve como proposición, atendiendo a sus relaciones de contigüidad y encadenamiento; semántica, si se atiende a las relaciones de semejanza y de oposición que establece con otras unidades próximas o distantes (2010, p. 350).

¹ El subrayado es mío.

Considero de especial importancia las aportaciones de Zoran Konstantinovic, teórico literario serbio, quien propone: “como otra posible vía de desarrollo de la tematología [...] la *narratología comparativa*² que podría ampliar y profundizar, después de los también necesarios ajustes terminológicos, la comparación de la representación y figuración de temas y motivos y de su función en la estructura de textos narrativos” (Naupert, 2001, p. 35); la postulación de un estudio que se enfoque en la forma en cómo los motivos modifican la estructura de textos narrativos resulta muy apropiada, pues, precisamente, es lo que pretendo hacer en este trabajo. Estos mismos motivos presentes en las estructuras narrativas son los que configuran un tema; en otras palabras, “el mínimo común denominador del tema estaría determinado por la presencia de aquellos motivos que son absolutamente esenciales para mantener su identidad” (Pimentel, 1993, p. 222). Los motivos se convierten en los rasgos fundamentales, las huellas dactilares, que permiten a los temas obtener su identificación.

Es muy complicado pensar, por ejemplo, una obra artística que recupere el tema de don Juan, el seductor por antonomasia de la literatura en español, sin la inclusión de los motivos específicos que la configuran, como la capacidad de seducción, el carácter picaresco del personaje, su conflicto moral-religioso, entre otros; precisamente esos motivos, esas huellas, permiten a los lectores configurar el tema del texto.

Ante tal panorama, destaca el papel del lector: por un lado, al identificar motivos que constituyen temas, se adhiere a una tradición literaria específica; por otro, este reconocimiento de aspectos temáticos fundamentales lo lleva a concretar la configuración de personajes y situaciones arquetípicas. Así, para Boris Tomachevski:

El sistema de los motivos de que se compone la temática de la obra debe tener cierta *unidad estética*³. Si los motivos o el conjunto de motivos no son suficientemente ‘adecuados’ a la obra, si el lector advierte un

² El subrayado es mío.

³ El subrayado es mío.

sentimiento de insatisfacción respecto a los lazos existentes entre un determinado conjunto de motivos y el resto de la obra. Si las diversas partes de la obra se hallan mal enlazadas entre sí, ésta se 'disgrega'. Por eso, la introducción de los distintos motivos o conjuntos de motivos debe estar *justificada* (motivada). El sistema de los procedimientos destinados a justificar la introducción de motivos, o de conjuntos de motivos, se llama *motivación* (1982, p. 195).

El término **motivación** resulta fundamental en la construcción temática de las obras, pues marca la relevancia de los motivos en el desarrollo constitutivo del texto literario; una motivación adecuada destaca la importancia de los elementos de la construcción artística. Tomachevski la clasifica en tres categorías; primero, en la **compositiva** que:

Se basa en el principio de la economía y convivencia de los motivos. Algunos de éstos pueden referirse a objetos introducidos en el campo visual del lector (accesorios) o a acciones de los personajes ('episodios'). Ningún accesorio debe permanecer inutilizado en la *fábula*, ningún episodio debe quedar sin consecuencias para la situación de la *fábula* (1982, p. 195).

En otras palabras, establece la importancia de cada elemento colocado en la obra de arte; en el caso de la narrativa breve, por ejemplo, nada es gratuito: "era, precisamente, a la motivación compositiva a la que se refería Chejov, cuando afirmaba que, si al comienzo del relato se dice que hay un clavo introducido en una pared, el héroe, al final del relato, deberá colgarse precisamente de ese clavo" (Tomachevski, 1982, p. 195).

El segundo tipo es la **motivación realista**: establece la necesidad de introducir al lector elementos verosímiles que le permitan acceder a la realidad del texto mediante su realidad común; es crucial, entonces, que su percepción se acompañe de la sensación de familiaridad, es decir, que lleve al receptor a pensar en la realidad de todo cuanto ocurre en el texto (Tomachevski, 1982).

La tercera clase cobra especial relevancia en este trabajo; denominada **motivación artística**, en ella "la introducción de los motivos es el resultado de un compromiso entre la ilusión realista y las exigencias de la construcción literaria. No todo lo que

procede de la realidad se adapta a una obra de arte” (Tomachevski, 1982, pp. 200-201), de manera que combina lo más significativo de las anteriores: por un lado, marca la importancia de la selección del material para la obra artística y, por el otro, establece la necesidad de acercarse a la verosimilitud.

Aquí, Tomachevski trae a colación un concepto clave en el estudio temático: el **extrañamiento**, pues “para que el material extraliterario no parezca extraño a la obra de arte, su inserción debe estar justificada por la novedad y por la originalidad de la presentación. Hay que hablar de argumentos viejos y habituales como si fuesen nuevos e insólitos; se habla de lo que es obvio, como si fuese extraño” (1982, p. 201). Este concepto, establecido por los formalistas rusos, se vincula con otro de la misma escuela: la **desautomatización**, la idea de rompimiento o de quiebre que tiene la literatura (y el arte en general) con respecto a las leyes del mundo tal y como se conocen; justamente, Beristáin destaca

La acepción que le dieron los formalistas rusos [...] principalmente Sklovski que la explica en 1917 como una expresión análoga a la utilizada tradicionalmente [...] de *impresión estética*. Es decir: como ‘*shock*’ *psíquico* que proviene de la sorpresa que produce en el *receptor* la percepción del arte en cuanto tiene de inesperado, de diferente, si se compara con lo rutinario, con lo habitual (2010, p. 204).

No sorprende que el extrañamiento pueda ser una herramienta literaria sumamente rica para un análisis temático: su capacidad de actualizar, modificar y alterar la tradición temática mediante un solo motivo puede llevar a un análisis comparatístico muy interesante. Por otro lado, los motivos, al ser unidades más pequeñas que el tema, permiten al artista la modificación temática sobre la que versa su obra; en otras palabras, “los motivos, en tanto que unidades simples, tienen una mayor libertad de inserción y una mayor capacidad de migración” (Pimentel, 1993, p. 222).

Pimentel resalta la libertad de inserción y la migración, lo que permite que un solo motivo pueda pertenecer a una amplia variedad de temas sin que esto lo reduzca o lo limite (por ejemplo, la muerte del padre, como motivo, puede pertenecer a una enorme diversidad temática como el viaje, la traición o el miedo).

Pimentel llama a estas modificaciones **desplazamientos en la carga temática**, los cuales “son, entre otras, una forma de articulación ideológica de un material temático de naturaleza pre-textual” (1993, p. 219); resultan importantes no solo por el enorme valor de identidad que entregan a las obras artísticas, sino porque “en el solo desplazamiento de la carga temática queda implícita toda una postura ideológica” (Pimentel, 1993, p. 221).

El desplazamiento temático del don Juan de Zorrilla (por ejemplo), con respecto al de Tirso de Molina, da cuenta de la época en que vivió el autor, con toda la carga moral e ideológica de su sociedad; el don Juan de Zorrilla, a diferencia del de Tirso, encuentra la salvación hacia el final de la obra gracias al amor que recibe de doña Inés. Este cambio temático, en apariencia simple, posicionaría en la obra uno de los motivos más importantes del Romanticismo: el amor y su capacidad renovadora.

Los desplazamientos en la carga temática son, entonces, los elementos que provocan un cambio o una ruptura en la tradición literaria, en tanto hacen patentes las diferencias temáticas entre las obras. Queda claro, de esta forma, cómo se relaciona el concepto de extrañamiento con el desplazamiento temático: el primero, usado como herramienta retórica en la obra de arte, puede llevar al segundo; en otras palabras, el extrañamiento puede funcionar como un motivo.

A partir de lo anterior, un análisis temático como este buscará en las obras analizadas los desplazamientos en la carga temática que hacen único a cada texto; con base en estos aspectos haré un estudio comparatístico en el cual las obras literarias abordadas hablen a partir de sus diferencias y de la manera en que actualizan el tema.

C. Sustento de los motivos

En este estudio, los desplazamientos en la carga temática se abordarán a partir de estructuras y elementos textuales inmanentes a la obra literaria (por ello la elección del tipo de comparación ahistórico): la focalización, la triada trágica (peripecia, anagnórisis y *pathos*) y la articulación del discurso del otro.

Comenzaré, pues, con la **focalización**. Tomo el concepto de Gérard Genette: establece el estudio de la obra literaria a partir de las relaciones entre **historia**, **relato** y **narración**. De acuerdo con el autor, estos conceptos suelen emplearse de manera indistinta a causa de su propia ambigüedad, aunque la diferencia para él resulta clara:

Propongo [...] llamar *historia* el significado o contenido narrativo (aun cuando dicho contenido resulte ser, en este caso, de poca densidad dramática o contenido de acontecimientos), *relato* propiamente dicho al significante, enunciado o texto narrativo mismo y *narración* al acto narrativo productor y, por extensión, al conjunto de la situación real o ficticia en que se produce (1989, p. 83).

Así, historia alude a los sucesos acontecidos, plasmados en el relato que se materializa, por ende, en la narración. De estas asociaciones, extrae cinco aspectos del relato: orden, duración, frecuencia, modo y voz. Genette comenta: “el *tiempo* (orden, duración y frecuencia) y el *modo* funcionan, los dos, en el nivel de las relaciones entre *historia* y *relato*, mientras que la *voz* designa a la vez las relaciones entre *narración* y *relato* y entre *narración* e *historia*” (1989, p. 87).

El orden se refiere a la manera en que la historia está dispuesta en el relato. La duración es la relación de velocidad entre el tiempo de la historia y el tiempo del relato. La frecuencia implica las relaciones de concordancia entre el tiempo de la historia y el tiempo del relato; en otras palabras, alude a cuántas veces se da cuenta de un suceso. Por su parte, la voz aborda la instancia narrativa del narrador, no en función de su elección gramatical, sino por su participación (o ausencia) en la historia que relata.

Finalmente, da cuenta de la manera en la cual se otorga la información narrativa al lector; en consecuencia, se habla de distancia con respecto al narrador y la focalización que este asume en cuanto al relato (Genette, 1989), es decir, se refiere al punto de vista que adopta el narrador para contar la historia. Al igual que el tipo de narrador, la focalización se agrupa en tres clases: el relato **no focalizado** o de **focalización cero**; el de **focalización interna**; y la **focalización externa** (Genette, 1989). Es importante explicar cada una pues, como se verá más adelante, las diferencias entre uno y otro tipo resultarán trascendentales durante el análisis de las obras.

En la focalización cero, de acuerdo con Pimentel, “el narrador se impone a sí mismo restricciones mínimas, entra y sale *ad libitum* de la mente de sus personajes más diversos, mientras que su *libertad*⁴ para desplazarse por los distintos lugares es igualmente amplia” (1994, p.98); será esta palabra, *libertad*, la que caracterice de manera especial al narrador con focalización cero.

Por otro lado, en la focalización externa el narrador se prohíbe entrar a las mentes de sus personajes, pues tiene un mayor grado de restricción; en palabras de Genette, en esta clase “el foco se ubica en un punto dado del universo diegético, punto que ha sido elegido por el narrador fuera de cualquier personaje, y que por tanto excluye toda posibilidad de información sobre los pensamientos de cualquiera de ellos” (como se cita en Pimentel, 1994, p. 100).

Finalmente, la focalización interna “coincide con una mente figural, es decir, el narrador restringe su libertad con objeto de seleccionar únicamente la información narrativa que dejan entrever las limitaciones cognoscitivas perceptuales y espaciotemporales de esa mente figural” (Pimentel, 1994, p. 98); esta focalización será, por ende, la más subjetiva de las tres.

⁴ El subrayado es mío.

La focalización cero y la externa son las que usualmente adopta un narrador heterodiegético, quien no toma la perspectiva de cualquier personaje para dar cuenta de los sucesos que narra. En contraposición, el relato de focalización interna es más utilizado por narradores homodiegéticos, pues es un modo que se acomoda para aquellos que participan en la historia.

Ahora bien, la focalización interna puede ser de varios tipos. En primer lugar, está la **focalización interna fija**, en la que “no abandonamos casi nunca el punto de vista [del personaje]” (1989, p. 245). En segundo lugar, aparece la **focalización interna variable**, la cual se caracteriza por adoptar distintas posturas y volver a ellas a lo largo del relato. En tercer lugar, y por último, está la **interna múltiple**, que aborda diferentes perspectivas de un mismo acontecimiento.

La perspectiva que adopta el narrador estructura el relato: define qué revela, a partir de la mirada de quién y hacia qué puntos, rasgos o hechos atrae la atención, le da ahí su importancia en el desarrollo de la obra. No solo da información al lector, sino que filtra cuánta otorga y sobre qué, o quién, se enfoca al narrarla.

Gracias a la focalización, también es posible observar la importancia de la **triada trágica**. En su *Arte poética*, Aristóteles perfila los componentes de la fábula de la tragedia: *peripecia* (revolución), *anagnórisis* (reconocimiento) y *pathos* (lance patético o pasión). Para este estudio, utilizaré elementos que constituyen lo trágico pues, en palabras del autor griego, “las principales cosas con que la tragedia recrea el ánimo son partes de la fábula, las peripecias y *anagnórisis*” (1981, p. 41), y permitirán diferenciar el desenlace trágico presente en los cuentos estudiados.

Antes de adentrarme con esta triada conceptual, comenzaré delineando el término **fábula**. Para Aristóteles, “la fábula es un remedo de la acción, porque doy este nombre de fábula a la ordenación de los sucesos” (1981, p. 40). Carmen Bobes amplía esa definición agregando lo siguiente: “la fábula (*mythos*) es la imitación de una acción [...] la composición, estructuración u ordenación de los hechos [...], la elaboración artística de determinado tipo de acontecimientos” (1995, p. 111). En

otras palabras, Aristóteles nombra fábula a lo que otros autores, como Paul Ricoeur, llamarían **trama** y a lo que Genette denomina **relato**; es decir, la disposición de los sucesos y acciones en la obra artística.

Trasciende la división tripartita de la fábula que plantea Aristóteles: la peripecia, la anagnórisis (o reconocimiento) y el *pathos* (Bobes, 1995), en tanto “son los recursos de los que dispone el argumento trágico para cumplir su objetivo” (Mejía, 1993, p. 89); la sustancia trágica, entonces, se desprende de la suma de estos elementos. Esta triada, en el terreno del miedo, es fundamental puesto que está enlazada de lleno con las características propias del terror (como se verá más adelante).

El *pathos* (pasión) “es una pena nociva y dolorosa, como las muertes a la vista, las angustias mortales, las heridas y cosas semejantes” (Aristóteles, 1981, p. 48). Para Juan Fernando Mejía esto “es la esencia misma de lo trágico pues es aquello que nos inspira temor y que suscita [*sic*] en nosotros compasión cuando otro lo padece” (1993, p. 89). Es el responsable de que una obra pueda ser considerada trágica o, al menos, poseer tintes funestos pues, en múltiples ocasiones, indica el destino fatídico de los personajes; no es sorpresa, entonces, que “para Aristóteles reside aquí lo propiamente trágico en cuanto una tragedia no es posible sin dolor ni sin daño sobre los personajes” (Mejía, 1993, p. 89); el desenlace negativo es lo que, en diferentes obras y géneros, indica la presencia de la tragedia.

De acuerdo con Carmen Bobes, la muerte y el mal físico no son las únicas señales que apuntan al *pathos*. La autora agrega el “sufrimiento psíquico o moral [...] producido por la *inminencia* de un mal antes que por el mal mismo” (1995, p. 116): el efecto que puede tener en el lector el suspenso por el mal que caerá a un personaje es equiparable con el resultado mismo, de manera que es posible detonar lo trágico desde antes del desenlace dañino. Sobre el efecto del *pathos* en el receptor, es lógico que “la *inminencia* del *pathos* [...] provoca en el espectador una situación de sufrimiento emocional intenso que, afortunadamente resuelto, le permite finalmente ‘respirar’” (Bobes, 1995, p. 117); el suspenso estresante que

provoca puede ser acabado con la feliz resolución del personaje, aunque, en este caso, no habría un desenlace trágico.

El segundo elemento, la peripecia, también conocida como revolución, se define como “la conversión de los sucesos en contrarios, y eso, como decimos, que sea verosímil o forzoso” (Aristóteles, 1981, p. 47); se trata del cambio de fortuna de los personajes, ya sea para bien o para mal. Beristáin agrega que se trata de un tipo de metábola, que:

Con mayor frecuencia ha significado *cambio*. Este cambio puede ser el ‘cambio súbito de fortuna’ que experimentan los *personajes* durante la *acción* dramática, ya sea *peripecia* —orientada generalmente en el sentido del infortunio, ya sea *anagnórisis*, cambio por súbito reconocimiento, que desencadena un proceso que puede ser de mejoramiento o deterioro (2010, p. 310).

“Según Aristóteles, la mejor peripecia es la que lleva al héroe de la felicidad a la desgracia [...] por haber incurrido en algún grave error de carácter nocivo (hamartía)” (Bobes, 1995, p. 112). Este grave error es el que detona el carácter trágico de la obra y, con ello, el destino funesto de los personajes; para Bobes:

La compacta estructura de la fábula procede de ese encadenamiento de sucesos que tienen su origen en un error: la peripecia ha de producirse, según Aristóteles, de un modo forzoso y verosímil, y es precisamente la *hamartía* la que justifica esa inversión radical de la fortuna que constituye la peripecia (1995, p. 113).

Así, la **hamartía** se trata de la “ignorancia que determina un error de juicio del *héroe* de la *tragedia* griega, error que desencadena la *catástrofe*” (Beristáin, 2010, p. 252), de la equivocación garrafal que llevará al personaje a su destino fatídico, nacida de su desconocimiento.

La **anagnórisis**, finalmente, que Aristóteles también nombra reconocimiento, consiste en la “conversión de persona desconocida en conocida, que remata en amistad o enemistad entre los que se ven destinados a dicha o desdicha” (1981, p.

48); dicho de otro modo, es el descubrimiento del villano o antagonista de la obra, así como la revelación de un aspecto de maldad que encubra la obra trágica.

Si bien la definición aristotélica parece reducir la *anagnórisis* al reconocimiento en relación con personas, no sucede así en otras acepciones: Bobes señala que “el reconocimiento puede producirse con relación a objetos, acciones o personas” (1995, p. 114), mientras Beristáin hace hincapié en que se trata de un

proceso retórico —considerado de gran importancia— que conduce a un momento en que la repentina recepción de información origina el súbito *reconocimiento* de un *personaje*, de un objeto o de un hecho, por parte de otro personaje, o por parte del público (ya que éste puede recibir mayor información que algunos *protagonistas* que no participen en ciertas *escenas*) (2010, p. 41).

La *anagnórisis* es la responsable, entonces, de que se lleve a cabo el desenlace del destino de los personajes. A través del descubrimiento de un aspecto importante, provoca el desarrollo del *pathos* y el final trágico de la obra; por lo tanto, en la *anagnórisis* donde se encuentra lo

esencial de la tragedia [pues] está en el reconocimiento mismo de la *hamartía* y de la peripecia que de ella se deriva, es decir, a la revelación de la *hamartía* y del alcance de sus consecuencias, en el hecho mismo de que las acciones perpetradas [...] se muestren ahora contra el sentido en que habían sido realizadas, es decir, como peripecia (Bobes, 1995, p. 115).

De este modo, se observa una secuencia en el orden de sucesos trágicos. La estructura para este carácter sería: un error garrafal cometido por la ignorancia de un personaje, luego el reconocimiento de esta equivocación y, finalmente, la consecuencia atroz que conlleva. En otras palabras, “el correlato de su *hamartía* es el terrible reconocimiento que desencadena el *pathos* trágico y se confunde, en perfecta unidad, con la peripecia: el saber (*anagnórisis*) es la verdadera peripecia” (Bobes, 1995, p. 114).

Para este estudio, analizaré cómo los conceptos *peripetia*, *hamartía*, *anagnórisis* y *pathos* repercuten en la suerte de los personajes en cada texto y cómo afectan el desenlace de la trama y el desarrollo de los personajes.

Hablando de los personajes, la tercera estructura narrativa que me interesa abordar es la **nominalización**, es decir, la forma en la que son nombrados los personajes. Es innegable que estos últimos son elementos indispensables en la construcción de un relato, no solo porque ejecutan las acciones en la historia, sino debido a que tienen el potencial de cargar posturas ideológicas o contener misterios fundamentales para el desarrollo de la trama, de ahí la importancia del cómo se nombran.

La construcción de un personaje emana de la suma de varios ingredientes que confirman su individualidad y lo colocan, desde el inicio hasta el final de la historia, en una postura específica con respecto al resto de sujetos. Para Pimentel, “un personaje no es otra cosa que un *efecto de sentido*, que bien puede ser del orden de lo moral o de lo psicológico, pero siempre un efecto de sentido logrado por medio de estrategias discursivas y narrativas” (1994, p. 59); la suma de esas tácticas resulta en la conformación de identidades.

El apelativo con el que se le nombra es, con seguridad, uno de los elementos más importantes en la configuración del personaje: permite al lector asociar al individuo con características, problemáticas, evoluciones y transformaciones a lo largo del desarrollo de la historia; cobra tal importancia que puede condicionar desde el título de la obra en la que está inserto (por ejemplo: *Hamlet*, *Santa*, *Otelo*) o sobrevivir al tiempo y adherirse a la cultura popular (como el caso de *Frankenstein*: el apellido del doctor se asocia con mayor frecuencia a su creación que a él mismo).

No es sorpresa que también se le considere un “punto de partida para la individuación y la permanencia de un personaje a lo largo del relato [...] El nombre es el centro de imantación semántico de todos sus atributos, el referente de todos sus actos, y el principio de identidad que permite reconocerlo a través de todas sus

transformaciones” (Pimentel, 1994, p. 63); funciona como una marca que lo identifica a lo largo del texto y facilita al lector el trabajo de seguir su evolución y transformaciones; también resulta vital para el sujeto y el resto de individuos en la trama: a través de este signo lingüístico el sujeto en cuestión puede desarrollarse y relacionarse con el mundo. De esta forma, el nombre opera como una especie de marca o huella que identifica al personaje y lo hace único en relación con el universo y los individuos con los que se desarrolla.

Existe una enorme diferencia en las distintas maneras de referirse a un individuo. Algunas, aseguran ciertos autores, cambian la condición, incluso, de persona que tiene el sujeto; es importante, por ejemplo, considerar que “hay que ver que la definición ordinaria de los pronombres personales como consistente en los tres términos *yo, tú, él*, precisamente suprime la noción de ‘persona’. Ésta es propia tan sólo de *yo/tú*, y falta en *él*” (Benveniste, 2004, p. 172); el nombre será, pues, fundamental para el análisis de las obras en este estudio.

A partir de lo anterior, no es complicado pensar cómo el nombre puede, de entrada, condicionar al personaje. Al menos a eso nos lleva la clasificación de nombres que hace Luz Aurora Pimentel; para la autora, existen dos tipos: los referenciales — como los nombres históricos (Napoleón, Julio César) y los papeles temáticos (mago, príncipe) — y los no referenciales, es decir, los nombres de pila comunes (Pimentel, 1994).

Los nombres referenciales nos dan, desde el inicio, una idea conformada sobre el personaje. Sirvan de ejemplo las novelas históricas; en el caso de *Noticias del Imperio*, Fernando del Paso retoma las figuras históricas de Maximiliano y Carlota en una época específica de México; si bien la intención del autor es modificar la noción sobre estos dos sujetos, es innegable que un lector con un mínimo bagaje sobre historia mexicana podrá, rápidamente, asociar los nombres de estos personajes a unas ideas concretas.

Al caso contrario se enfrentan los individuos con un nombre no referencial: “se presentan, en un primer momento, como recipientes vacíos. Su nombre constituye una especie de ‘blanco’ semántico que el relato se encargará de ir llenando progresivamente” (Pimentel, 1994, p. 65). En efecto, la obra que posea personajes con nombres no referenciales deberá de encargarse de ir llenándolos, durante el desarrollo de la trama, de la información que un nombre referencial puede entregar en tan solo unas letras.

En pocas palabras, lo que diferencia a unos de otros es que “los nombres referenciales, desde el inicio, son síntesis de una ‘historia’ ya leída, que el relato modifica al tiempo que la despliega; en cambio, la ‘historia’ se repliega en el nombre no referencial, convirtiéndose éste, al final, en su formulación sintética” (Pimentel, 1994, p. 66). Esta separación se hace aún más amplia cuando un individuo se enfrenta a no ser nombrado de forma específica; en este caso, ¿qué ocurre con los personajes que no poseen, ni siquiera, esta simple marca? Pues “los nombres que reciben los personajes van desde la máxima plenitud referencial del nombre propio histórico, hasta el extremo de abstracción de una idea o la máxima vacuidad referencial de un *pronombre*⁵, una letra o un número” (Pimentel, 1994, p. 68).

En este análisis expondré, más adelante, qué tan importante y cuán diferente puede ser en el desarrollo de las obras que ciertos personajes sean nombrados de diversas maneras: unos con una palabra que encierre su significado, y otros con el elusivo y engañoso uso de pronombres.

A partir de los elementos expuestos en este capítulo analizaré el funcionamiento del tema del miedo a lo desconocido en las obras a revisar. Por ende, tanto la focalización, como la triada trágica y la importancia del nombre jugarán un papel fundamental en la construcción del tema en los cuentos, en especial en la conformación de los motivos que diferenciarán uno y otro caso y que condicionan

⁵ El subrayado es mío.

los desplazamientos en la carga temática. Estos aspectos serán, pues, la brújula que guíe el resto del estudio.

Capítulo II. El miedo a lo desconocido en la literatura

A. El miedo y lo ominoso

Sin lugar a dudas, uno de los temas más importantes en la historia de la literatura universal es el miedo. Basta recordar la frase célebre del escritor Howard Phillips Lovecraft, maestro del terror, para confirmarlo: “la emoción más antigua y más intensa de la humanidad es el miedo, y el más antiguo y más intenso de los miedos es el *miedo a lo desconocido*⁶” (2002, p. 7).

Antes de llegar al tema fundamental de este estudio, comenzaré definiendo conceptos igualmente importantes. Hablo de la diferencia entre miedo y pánico. Usualmente, estos términos se usan indistintamente, incluso, en muchas ocasiones, como sinónimo uno del otro; no obstante, si observamos más a fondo sus respectivas definiciones, notaremos diferencias cruciales.

De acuerdo con Umberto Galimberti, el miedo es una “emoción primaria de defensa provocada por una situación de peligro, que puede ser real, anticipada por la previsión, evocada por el recuerdo o producida por la fantasía” (2002, p. 705); así, su condición básica consiste en un potencial escenario de peligro para una persona, real o imaginario.

Por otro lado, el pánico es más bien un “episodio agudo de ansiedad caracterizado por tensión emotiva y terror intolerable que obstaculiza una adecuada organización del pensamiento y de la acción” (Galimberti, 2002, p. 782); en otras palabras, a diferencia del miedo, alude a un momento en específico; he ahí la disparidad de estos términos.

Así, el concepto de miedo engloba las emociones de repulsión, malestar e inquietud con respecto a una situación o ser que puede ser dañino para una persona

⁶ El subrayado es mío.

determinada, mientras que el pánico es un estado mental de bloqueo en el que se encuentra una persona, exclusivamente, en un momento específico.

Dado que “el miedo surge cuando un ser humano cree, aunque no acierte a razonar, en la existencia de una posibilidad más o menos evidente de algún tipo de peligro para él” (Llácer, 1996, p. 10), aparece de la mano de la posibilidad de daño en el individuo. Sin embargo, ¿cómo determinar qué situaciones o seres provocan esta reacción? Sería bastante complicado clasificar con exactitud cuáles sí lo causan y cuáles no, debido a que el miedo, como el resto de las emociones, implica un alto grado de subjetividad: aquello que provoca cierta reacción de temor en una persona es posible que no lo ocasione en otra.

No obstante, coincido con Eusebio Llácer Llorca en la idea de que “existen ciertos temores que son comunes a todos los seres humanos, fenómeno constatado incluso teniendo en cuenta no sólo la dispersión geográfica sino también el momento histórico en el que se desarrollan sus vidas” (1996, p. 10); en este aspecto, el miedo se asemeja a los temas. Sirva de ejemplo una de las obras literarias más antiguas que conocemos: *Gilgamesh*; esta epopeya da cuenta, principalmente, del enorme miedo que sufre el personaje principal hacia la muerte, luego de presenciar la defunción de su amigo y aliado Enkidu. El miedo a la muerte es uno de los temas recurrentes en la humanidad, tal como el miedo a los fenómenos naturales y a los animales salvajes; los temores funcionan como tópicos literarios que se renuevan a lo largo y ancho de la tradición; por lo tanto, puede considerarse un tema de larga duración.

Destaca, sin embargo, una distinción crucial: el miedo a lo conocido y a lo desconocido; ejemplos de la vida práctica servirá para constatar las diferencias. El temor que tiene una persona a un animal, digamos un león, pertenecería a la primera clase: surge de las características conocidas del ser confrontado; aterrará aquello que se sabe puede hacer daño: sus colmillos, su velocidad y sus garras; el miedo a lo conocido depende de qué tan peligroso percibamos lo que nos aterre. En contraste, el miedo que suelen tener los niños a la oscuridad (aunque muchos

adultos no se salven de esta situación) es del otro tipo: el terror que despierta esta zona de incertidumbre depende del enorme potencial de daño que se le puede otorgar a partir de la imaginación. Así, en el primer ejemplo el miedo está delimitado por fronteras que disminuyen o aumentan las posibilidades, ya conocidas, del daño que se recibiría; en el segundo, la ignorancia despierta y alimenta la sensación de temor.

La segunda clase de miedo, a lo desconocido, ha sido estudiada con especial interés. Sigmund Freud la denominaría **lo ominoso, lo siniestro**; lo define como “aquella variedad de lo terrorífico que se remonta a lo consabido de antiguo, a lo familiar desde hace largo tiempo” (2009, p. 220). Esta primera definición parecería contraria a lo expuesto anteriormente, en tanto asocia lo ominoso con un aspecto de familiaridad y conocimiento del sujeto que experimenta el miedo; no obstante, lo que el psicólogo austríaco busca hacer es desprender, de este concepto del temor familiar, el horror a lo que se desconoce. En otras palabras:

Freud quiere demostrar en primer lugar, a partir de un estudio semántico del adjetivo alemán *heimlich* y de su antónimo *unheimlich*, que hay un sentido negativo cercano al antónimo que se vincula ya al término positivo de *heimlich*, ‘familiar’, que significaría también ‘secreto’, ‘oculto’, ‘tenebroso’, ‘disimulado’. Así, en la palabra *heimlich* misma, lo familiar y lo íntimo se invierten en su contrario, alcanzando el sentido opuesto de ‘inquietante extrañeza’ que contiene *unheimlich*. Esta inmanencia de lo extraño en lo familiar se considera una prueba etimológica de la hipótesis psicoanalítica según la cual ‘la inquietante extrañeza es esa variedad particular de lo terrorífico que se remonta a lo conocido desde hace mucho tiempo, a lo familiar desde hace mucho tiempo’ [...] lo cual confirma para Freud las palabras de Schelling según el cual ‘se llama *unheimlich* a todo lo que estando destinado a permanecer en el secreto, en lo oculto, ha salido a la luz’ (Kristeva, 1988, p. 359).

Entonces, “la palabra alemana ‘*unheimlich*’ es, evidentemente, lo opuesto de ‘*heimlich*’ (‘íntimo’), ‘*heimisch*’ (‘doméstico’), ‘*vertraut*’ (‘familiar’); y puede inferirse que es algo terrorífico justamente porque *no* es consabido (*bekannt*) ni familiar” (Freud, 2009, p. 220). De esta manera, casi a modo de metáfora, Freud desprende el concepto de *unheimlich* de su opuesto, *heimlich*, del mismo modo que la extrañeza o el miedo a lo desconocido nace a partir de su enfrentamiento con lo

familiar. Por tanto, y a modo de fórmula sencilla, podemos decir que lo “ominoso = no familiar” (Freud, 2009, p. 221).

A partir de esto, es posible que lo ominoso sea, justamente, el encuentro entre lo conocido y lo desconocido, la frontera donde estos dos conceptos se tocan y se mueven el uno al otro. En palabras de Felipe Galeano, “es aquello que además de ser considerado como extraño, viene desde adentro” (2009, p. 4); está, a la vez, tanto afuera como adentro, pues solo en esta distinción se perfila este concepto. No obstante, no siempre lo nuevo y no familiar tendrá potencial tenebroso; en realidad, “sólo puede decirse que lo novedoso se vuelve fácilmente terrorífico y ominoso; algo de lo novedoso es ominoso, pero no todo. A lo nuevo y no familiar tiene que agregarse algo que lo vuelva ominoso” (Freud, 2009, p. 220).

Ese elemento que necesita lo extraño es el potencial de peligro; sería falso establecer lo no familiar como una amenaza en todos los casos: para que se transforme en ominoso, debe poseer el aspecto de amenaza que da toda definición de miedo. Freud denuncia que este elemento fue el que le faltó al psiquiatra alemán Ernst Jentsch cuando señala que:

No pasó más allá de este nexo de lo ominoso con lo novedoso. Halla la condición esencial para la ocurrencia del sentimiento ominoso en la incertidumbre intelectual. Lo ominoso sería siempre, en verdad, algo dentro de lo cual uno no se orienta, por así decir. Mientras mejor se oriente un hombre dentro de su medio, más difícilmente recibirá de las cosas o sucesos que hay en él la impresión de lo ominoso (2009, p. 221).

Esto se conecta directamente con los ejemplos que utilizaba para diferenciar los distintos tipos de miedo. Como establecí, el miedo a lo desconocido se alimenta y enriquece a partir del desconocimiento que el sujeto tiene de aquello que le rodea y puede ocasionarle un posible daño. Resulta importante señalar, en palabras de Julia Elena Fernández, que

En cualquier medio que se valga del género de terror, se nos presenta el aspecto hiperreal de lo familiar, donde de pronto surge algo desconocido que no debería estar ahí, que debería seguir oculto y que al surgir desvela

un profundo secreto que hace que ya nada vuelva a ser seguro, familiar y conocido (2017, p. 36).

Resalta, en primer lugar, el elemento demoledor e irreversible de lo ominoso; como expresa la autora, una vez que se presenta la causa del miedo a lo desconocido, su presencia ensombrece el ambiente y lo daña a un nivel tal que no hay posibilidad de un retorno; este aspecto está conectado directamente con una parte de la fábula trágica griega: la peripecia, en tanto los dos marcan un destino insalvable. En segundo lugar, destaca un aspecto crucial en la construcción del miedo a lo desconocido: su aparición sorpresiva, pues “el elemento sorpresa juega un papel de primer orden en la producción del miedo” (Llácer, 1996, p. 9), de gran utilidad para los narradores de los cuentos que analizaré al construir una apropiada atmósfera de suspenso, factor imprescindible en todo buen relato de terror.

Es posible observar, entonces, la relación que tiene lo ominoso con la triada trágica, especialmente con la anagnórisis. Al ser la frontera entre lo conocido y lo no conocido, entre lo descubierto y lo velado, el reconocimiento en el relato puede detonar la aparición de lo ominoso, o su revelación directa en la obra.

B. El doble

Otro aspecto crucial para el desarrollo de este trabajo será la teoría del doble, de Otto Rank, como se verá más adelante. Comenzaré definiendo un término fundamental para el estudio: el **doble**; esta entidad suele reafirmar lo ominoso, pues se encuentra en la frontera de lo conocido y lo desconocido. Para Juan Bargalló:

El desdoblamiento (la aparición del Otro) no sería más que el reconocimiento de la propia indigencia, del vacío que experimenta el ser en el fondo de sí mismo y de la búsqueda del Otro para intentar llenarlo [...] la aparición del Doble sería, en último término, la materialización del ansia de sobrevivir frente a la amenaza de la Muerte (1994, p. 11).

Queda claro, entonces, que la aparición de un doble ocurre cuando existe un vacío, el cual exige ser llenado. Acompañado de este concepto, también resulta fundamental establecer la definición de desdoblamiento y marcar la relación establecida con el doble. Bargalló dice: “el tipo de doble que llamamos *desdoblamiento* y que Dolezel denomina *doublé* se produce cuando ‘dos encarnaciones alternativas de un solo y mismo individuo coexisten en un solo y mismo mundo de ficción’” (1994, p. 15).

Por lo general, cuando se presenta un caso de desdoblamiento en una obra, el doble tiende a ser una representación idéntica del sujeto del cual procede, como un gemelo. Es el caso del cuento “William Wilson”, de Edgar Allan Poe, en el que el personaje principal, homónimo del relato, se encuentra con una persona idéntica a él en todos los sentidos: apariencia física, forma de comportarse, expresiones, gestos e, incluso, capacidad intelectual. Podría decirse que este es el tipo de doble más popular.

Sin embargo, no es la única posibilidad. Rank abre la puerta a representaciones del doble más libres. El autor establece que “el doble [...] aparece también, no como contrapartida corpórea, sino en una forma más subjetiva” (2004, p. 32). Es el caso de *El retrato de Dorian Gray*, en cuyo inicio el personaje principal observa en un cuadro la representación ideal de su inmaculada belleza y juventud; a lo largo de la diégesis, Gray comete delitos crueles, por la cual su alma se va contaminando: esta transformación no se refleja en su cuerpo, sino que pasa a ser representada en el cuadro que muestra, con el paso del tiempo, una imagen más vieja y dañada; finalmente, desesperado, apuñala el cuadro y cae muerto en el suelo; acto seguido, la pintura lo muestra joven y bello mientras que su cadáver exhibe los rasgos de la edad y la maldad.

En este caso de desdoblamiento, la figura del doble, hacia el desenlace de la obra, no se parece en lo absoluto al sujeto originario del cual se desprendió; para Bargalló, esto no representa un problema, puesto que “la relación entre ambas encarnaciones [del doble] puede ir desde la semejanza total [...] hasta el contraste más perentorio”

(1994, p. 16), rasgo importante pues será el caso de uno de los cuentos analizados en este estudio, como se verá más adelante.

Si bien no es necesario que el doble sea idéntico al sujeto del cual se desprende, sí tiene que poseer algunas características. Por ejemplo, Bargalló estipula que “para que la forma resultante [el doble] pueda considerarse *desdoblamiento* de la originaria, entendemos que debe revestir la ‘forma humana’, aunque ésta se manifieste a través de una ‘entidad no humana” (1994, p. 17); en el caso de *Dorian Gray* el cuadro cumple este requisito: no es una entidad humana, sino la representación de ella.

La característica más importante de un desdoblamiento consiste en que, de acuerdo con Rank, en los dobles “siempre encontramos una semejanza que se parece al personaje principal, hasta el menor detalle” (2004, p. 49); de no ser física, deberá resultar evidente de algún modo para que el doble pueda ser empatado con el sujeto originario, como “una representación de sus propios defectos y debilidades [del individuo inicial]” (Rank, 2004, p. 29); de esta forma se sabe qué personaje sufrió el desdoblamiento.

C. Lo extraño y lo fantástico

Desde hace mucho tiempo, el miedo ha estado muy cercano a lo fantástico por el carácter sorpresivo e increíble que puede otorgar este a lo terrorífico. Para Todorov, “el temor se relaciona a menudo con lo fantástico” (2006, p. 35); de ahí la importancia de confrontar los conceptos de extraño, fantástico y maravilloso con miras a establecer una diferencia fundamental que extenderé a los cuentos analizados.

Sabemos que “lo fantástico es la vacilación que experimenta un ser que sólo conoce las leyes naturales, ante un acontecimiento al parecer sobrenatural” (Todorov, 2006,

p. 24); partiendo de esta definición, resaltaré un concepto que será fundamental para distinguir el carácter fantástico en una obra: la **vacilación**.

También entendida como la duda o incertidumbre, será el primer elemento que indique la existencia de elementos sobrenaturales, fácilmente localizable en los cuentos analizados. Si bien afecta directamente a los personajes en los relatos con elementos fantásticos, su acción no se detiene ahí, sino que llega a impactar al lector: “Lo fantástico implica entonces una integración del lector al mundo de los personajes; se define por la percepción ambigua que tiene el propio lector de los acontecimientos” (Todorov, 2006, p. 30); el papel del receptor de la obra literaria se acentúa en la configuración de lo fantástico, de manera que “la *vacilación del lector* es [...] la primera condición de lo fantástico” (Todorov, 2006, p. 31). Al mismo tiempo, su postura al momento de leer el texto resulta fundamental, dado que “lo fantástico implica entonces [...] una manera de leer, que [...] no debe ser ‘poética’ ni ‘alegórica’” (Todorov, 2006, p. 32), pues no considerará lo narrado en lo fantástico ni en un sentido figurado ni como una mera combinación lingüística artística.

De esta manera, son tres las condiciones de lo fantástico:

En primer lugar, es necesario que el texto obligue al lector a considerar el mundo de los personajes como un mundo de personas vivientes, y a vacilar entre una explicación natural y una explicación sobrenatural de los acontecimientos evocados. Luego, esta vacilación puede ser sentida también por un personaje; de ese modo el papel del lector es, por así decirlo, confiado a un personaje y al mismo tiempo la vacilación se encuentra representada, se convierte en uno de los temas de la obra; en el caso de una lectura ingenua, el lector real se identifica con el personaje. Por último importa que el lector adopte cierta actitud ante el texto: negará tanto la interpretación alegórica como la interpretación ‘poética’ (Todorov, 2006, p. 32).

La trascendencia de la vacilación sustenta, en gran medida, lo fantástico y, además, permite configurar su clasificación; parte de que “lo fantástico, como hemos visto, dura apenas el tiempo de una vacilación: vacilación común al lector y al personaje, que deben decidir si lo que perciben proviene o no de la ‘realidad’, tal como ella existe para la opinión común” (Todorov, 2006, p. 41). Es, entonces, trabajo del

personaje —por extensión, del lector— decidir si lo que ocurre en el relato puede ser explicado con leyes naturales o no, lo que brinda la opción de contar con cinco posibilidades: extraño puro, fantástico extraño, fantástico puro, fantástico maravilloso y maravilloso puro. En este análisis me centraré en las vertientes puras, ya que me permitirán explicar los cuentos y diferenciarlos.

En tanto extremos de esta clasificación, se define lo extraño a partir del contraste que mantiene con su opuesto: lo maravilloso; la diferencia principal recae en

Si decide [el lector o el personaje] que las leyes de la realidad permanecen intactas y permiten explicar los fenómenos descritos, decimos que la obra remite a otro género: lo extraño. Si, por el contrario, decide que debe reconocer nuevas leyes de la naturaleza, gracias a las cuales el fenómeno puede ser explicado, entramos en el género de lo maravilloso (Todorov, 2006, p. 41).

Lo extraño y lo maravilloso estarán muy relacionados, pues, con el desenlace de la obra, ya que “el efecto fantástico se produce pero sólo durante una parte de la lectura: [...] antes de que estemos seguros de que todo lo que pasó puede tener [en lo extraño] una explicación racional [...] antes de que estemos convencidos de que los acontecimientos sobrenaturales no recibirán ninguna explicación [en lo maravilloso]” (Todorov, 2006, p. 42). La distinción entre uno y otro, entonces, implica la existencia de una transgresión del mundo tal como se conoce, en tanto que, “para que haya transgresión, es necesario que la norma sea apreciable” (Todorov, 2006, p. 6).

La condición, pues, de lo extraño consiste en que

Se relatan acontecimientos que pueden explicarse perfectamente por los [sic] leyes de la razón, pero que son, de una u otra manera, increíbles, extraordinarios, chocantes, singulares, inquietantes, insólitos y que, por ese motivo, provocan en el personaje y en el lector una reacción semejante a aquella que los textos fantástico nos ha vuelto familiar (Todorov, 2006, pp. 46-47).

Explicar lo fantástico resultará mucho más complicado; Altamiranda advierte esta dificultad al establecer que

La expresión 'literatura fantástica' conlleva las mismas dificultades de muchos otros giros técnicos y cuasi técnicos que, debido a que su origen se hunde en el barroso terreno del lenguaje cotidiano o a que han sido empleados una y otra vez en contextos diversos, diluyen su potencialidad designativa en una polisemia que fundamenta la continua necesidad de redefinición (2000, pp. 59-60).

La complejidad de este término aparece, incluso, en Todorov: "lo fantástico puro estaría representado, en el gráfico, por la línea media, que separa lo fantástico-extraño de lo fantástico-maravilloso; esta línea corresponde por cierto a la naturaleza de lo fantástico, frontera entre dos territorios vecinos" (2006, p. 44). Parecería ser, más bien, que el concepto de lo fantástico estaría situado en el límite, al borde de una frontera que separa otros términos.

Sabemos que "en el caso de lo maravilloso, los elementos sobrenaturales no provocan ninguna reacción particular en los personajes, ni en el lector implícito. Lo que caracteriza a lo maravilloso no es una *actitud*⁷ hacia los acontecimientos narrados, sino la naturaleza misma de esos acontecimientos" (Todorov, 2006, p. 54). Así, *actitud* resulta palabra clave para entender la diferencia entre lo extraño y lo maravilloso; Galimberti la define como "disposición relativamente constante para responder de ciertas maneras particulares a las situaciones del mundo por el residuo de experiencia pasada que de algún modo guía, orienta o influye de una u otra forma en el comportamiento" (2002, p. 12).

La disposición que adoptan, no solo los personajes sino también el lector, es decir, la actitud que genera el efecto de la vacilación con respecto a los acontecimientos narrados, es fundamental para determinar su condición fantástica, maravillosa o extraña. En lo extraño, la vacilación predispone al lector y a los personajes a una actitud de incertidumbre con respecto a lo que se presenta en el curso de la obra; por otro lado, en lo maravilloso no existe vacilación en absoluto, pues están presentes ciertas reglas determinadas (explícitas o no) que permiten al lector y a los personajes aceptar los sucesos que ocurren sin extrañeza.

⁷ El subrayado es mío.

A partir de esto, es posible ir perfilando las características de lo maravilloso, pues a diferencia de lo extraño, aquí se crean nuevas leyes de la realidad que puedan explicar los fenómenos ocurridos. Una vez esclarecidas estas normas, resulta evidente que los personajes, y por ende el lector, reaccionarán con naturalidad antes los eventos presentados. En otras palabras, “lo maravilloso no es lo inexplicable sino lo que no requiere explicación” (Altamiranda, 2000, p. 65). De esta manera, podría establecer un esquema para identificar los tres conceptos cruciales: extraño, fantástico y maravilloso, y diferenciarlos.

Lo explicable.....Lo extraño

Lo inexplicable..... [¿lo fantástico?]

Lo que no requiere explicación.....Lo maravilloso

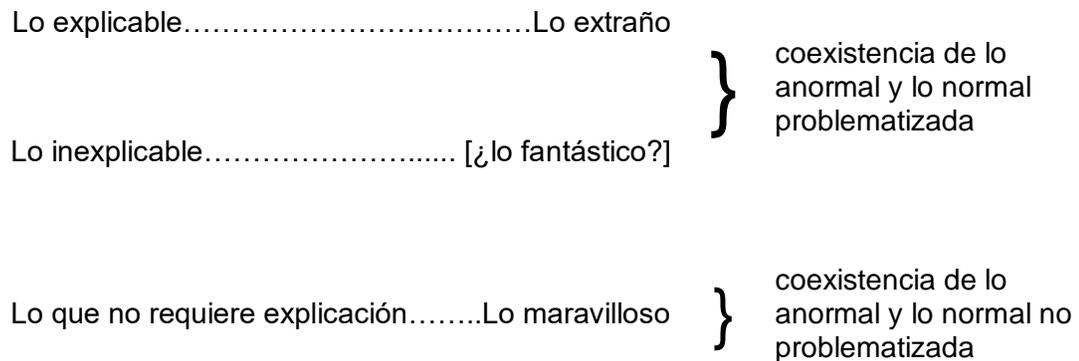
(Altamiranda, 2000, p. 65).

Para continuar delimitando el concepto de fantástico, resultan muy apropiadas las palabras de Barrenechea (citado por Daniel Altamiranda), quien establece que “la literatura fantástica quedaría definida como la que presenta en forma de problemas hechos a-normales, a-naturales o irreales, en contraste con hechos reales, normales o naturales” (2000, p. 65); dicho de otro modo, “Barrenechea considera como uno de los parámetros fundamentales para la delimitación de lo fantástico ‘la problematización de su convivencia lo normal y lo anormal’” (Altamiranda, 2000, p. 65).

Lo enriquecedor de esta cita es que lleva la complicación de la conceptualización del término fantástico, a la definición del concepto en sí. De esta manera, se observa

que el carácter fantástico de una obra va a estar definido por la problemática que establezca en el receptor, similar al concepto de vacilación ya mencionado.

A partir de esto, podría actualizar el esquema anterior:



(Altamiranda, 2000, p. 66).

De este modo, se observa cómo el concepto de lo fantástico se aleja de lo maravilloso; mientras que en este no se problematizará la relación entre sucesos normales y anormales, puesto que la obra estará diseñada para su sana y armoniosa convivencia, en lo fantástico sí se hará; tal es, entonces, la diferencia fundamental entre lo maravilloso y lo fantástico.

No obstante, me seguiría enfrentando a una dificultad: diferenciar entre lo extraño y lo fantástico. Altamiranda refiere que: “en este modelo [el esquema anterior] para evitar la identificación, que propicia el último rasgo incorporado pero que no se corresponde con los hechos literarios, entre lo extraño y lo fantástico, es necesario incorporar un par suplementario: resuelto/irresuelto, que permitirá distinguir entre uno y otro” (2000, p. 66).

Si la problematización de los acontecimientos será lo que diferencie entre lo fantástico y lo maravilloso, resolver la vacilación permitirá separar lo extraño de lo

fantástico; es decir, en lo extraño la vacilación se termina, mientras que en lo fantástico, no. Una última actualización del esquema facilitará apreciar la diferencia entre los conceptos:

	ESTATUTO DE LOS HECHOS NARRADOS	PROBLEMATIZACIÓN DEL ESTATUTO
Lo posible 'real'	normal	no hay marcas discursivas de problematización
Lo posible extraño	normal y anormal	problematización resuelta
Lo imposible fantástico		problematización irresuelta
Lo imposible maravilloso		no hay marcas discursivas de problematización

(Altamiranda, 2000).

A partir de esto, es posible establecer qué características debe cumplir una obra para ser considerada fantástica. En primer lugar, debe instaurar una convivencia de hechos normales y anormales; en segundo, esta coexistencia debe estar problematizada, tanto para el lector como para los personajes; por último, la cuestión debe permanecer irresuelta en la obra.

Ahora bien, si el miedo como tema general suele asociarse muy bien con lo fantástico, el miedo a lo desconocido tiene una tendencia mucho mayor a recurrir a las herramientas propias de este terreno; sirvan de muestra algunos de los ejemplos más conocidos en la historia de la literatura universal de terror, como *Frankenstein*, *Drácula* y *La leyenda del jinete sin cabeza*, por mencionar algunos.

Sin embargo, no es requisito indispensable para el terror echar mano de la fantasía: lo demuestran textos de la literatura contemporánea como *Las cosas de perdimos en el fuego*, de Mariana Enríquez, y *Misery*, de Stephen King, en la medida en que abordan problemas y situaciones comunes para aterrar a los lectores.

Esto apunta, nuevamente, que lo ominoso no implica únicamente aquello completamente extraño, es decir, no se requiere dar un giro absoluto a la realidad para marcar este tono; la cotidianidad, el contacto entre lo conocido y lo desconocido, también es un terreno altamente fructífero para el desarrollo terrorífico de lo ominoso.

Capítulo III. Análisis comparatístico de “El almohadón de plumas” y “El huésped”

Ahora, es momento de presentar el análisis de los cuentos de Quiroga y Dávila; basándome en el modelo de supranacionalidad A, la comparación ahistórica y el método tematológico, me detendré en la observación de los desplazamientos de la carga temática en función de tres elementos inmanentes de las obras: la focalización, la triada trágica y la importancia del nombre; desmenuzaré el modo como funciona cada uno en los cuentos para, más tarde, confrontar dichos desplazamientos en ambos casos, como fundamento del tema del miedo a lo desconocido.

A. La perspectiva: tamiz de dos personajes

Comenzaré el análisis partiendo de la focalización que adopta el narrador en cada uno de los cuentos; este desplazamiento será fundamental pues condicionará no solo la información dispuesta en la obra, sino la forma en que se expresa.

En “El huésped”, desde el inicio del relato, queda claro que se trata de un narrador autodiegético: “nunca olvidaré el día en que vino a vivir con nosotros” (Dávila, 2014, p. 19); el personaje principal se encargará de presentar su historia. La visión de la narradora estará contrastada y enfrentada con la de otro personaje de la trama, y esto se sabe desde la segunda línea del texto: “mi marido lo trajo al regreso de un viaje” (Dávila, 2014, p. 19); a partir de ahí, el cuento se concentra en una lucha de poderes incesantes en la familia: por un lado, el marido necio en que el ser extraño se quede; por el otro, la esposa desesperada por proteger a su familia.

A medida que el relato avanza, el personaje principal (y por ende la narradora y la perspectiva que adopta al contar la historia) se construye; en la mayoría de las

ocasiones, a partir de la relación con el marido. La narradora no pierde oportunidad de recordar lo terrible de su situación, en especial con respecto al matrimonio; en una sentencia, comenta: “Ilevábamos entonces cerca de tres años de matrimonio, teníamos dos niños y yo no era feliz. Representaba para mi marido algo así como un mueble, que se acostumbra uno a ver en determinado sitio, pero que no causa la menor impresión” (Dávila, 2014, p. 19). Aquí se presenta la primera distinción importante entre la narradora y el huésped, a través de la percepción del marido. Mientras que ella resulta un simple objeto para el hombre, el huésped representa más bien un ente.

Es más que obvia la inestable situación que atraviesa el matrimonio. Cuando el huésped llega a la casa, esto se agrava. La narradora se siente aterrada por la sola presencia del extraño ser, que rompe hasta con su privacidad.

Como la puerta de mi cuarto quedaba siempre abierta, no me atrevía a acostarme, temiendo que en cualquier momento pudiera entrar y atacarnos. Y no era posible cerrarla; mi marido llegaba siempre tarde y al no encontrarla abierta habría pensado... Y llegaba bien tarde. Que tenía mucho trabajo, dijo alguna vez. Pienso que otras cosas también lo entretenían... (Dávila, 2014, p. 21).

Se aprecia la constante amenaza que sufre la narradora. Además, en esta cita lo más importante no es lo que dice, sino lo que calla. Los puntos suspensivos revelan dos aspectos cruciales: la desconfianza que tiene el marido hacia ella, obligándola a mantener la puerta abierta hasta que llegase; y las fuertes sospechas que alberga la esposa sobre una posible infidelidad por parte del cónyuge. Esta figura se conoce como **reticencia**, la cual es una “de pensamiento que se realiza al omitir una expresión [...] los puntos suspensivos sustituyen aquello que resulta embarazoso decir y que por eso se omite y se deja sobreentendido con cierta imprecisión” (Beristáin, 2010, p. 426). Resulta muy significativo que la narradora no comente de manera explícita lo que con facilidad deja entendido de manera implícita, quizá por vergüenza o por dolor.

El silencio que guarda sobre estos asuntos no debe entenderse como una limitante; todo lo contrario, la reticencia “suele producir un efecto hiperbólico, de exageración o énfasis [...] pues al omitir precisamente aquello que por su gravedad, grandeza, ruindad, etc., es difícil de expresar, se dice más aún de lo que se calla” (Beristáin, 2010, p. 426). Además, con este recurso la narradora obliga a prestar igual atención a lo que dice y a lo que calla.

Por si fuera poco, enfatiza especialmente el carácter estéril de su relación con el esposo; reitera: “mi marido no tenía tiempo para escucharme ni le importaba lo que sucediera en la casa. Sólo hablábamos lo indispensable. Entre nosotros, desde hacía tiempo el afecto y las palabras se habían agotado” (Dávila, 2014, p. 21). Esta relación áspera entre los esposos recae, evidentemente, en el huésped; mientras la mujer busca de forma desesperada que el extraño ente abandone la casa, el marido insiste de manera tajante en que su presencia no representa una amenaza para ninguno de los habitantes. Después de que el ser atacara al hijo de la sirvienta, la esposa busca una última llamada de auxilio y se lo cuenta a él. El resultado, por supuesto, es negativo:

Quando conté lo que había pasado a mi marido, le exigí que se lo llevara, alegando que podía matar a nuestros niños como trató de hacerlo con el pequeño Martín. ‘Cada día estás más histérica, es realmente doloroso y deprimente contemplarte así... te he explicado mil veces que es un ser inofensivo’ (Dávila, 2014, p. 22).

La relación está tan desgastada entre los personajes que el marido no concede ni el más mínimo atisbo de credibilidad a su esposa o, cuando menos, no le da importancia. Si a este desgaste sentimental de la narradora se agrega el entorno que la rodeaba, se obtiene un personaje completamente aislado. “Vivíamos en un pueblo pequeño, incomunicado y distante de la ciudad. Un pueblo casi muerto o a punto de desaparecer” (Dávila, 2014, p. 19).

Esto se vuelve crucial hacia el clímax de la obra, pues reduce las posibilidades de acción del personaje. Cuando el marido le da la espalda y el entorno que la rodea no le es favorable, toca fondo. “Pensé entonces en huir de aquella casa, de mi

marido, de él... Pero no tenía dinero y los medios de comunicación eran difíciles. Sin amigos ni parientes a quienes recurrir, me sentía tan sola como un huérfano” (Dávila, 2014, p. 22). No es complicado entender que la protagonista no nada más se sentía sola, sino que, en realidad, lo estaba.

De esta manera, al estar acorralada, entiende que debe solucionar el problema por su cuenta, así que ella y Guadalupe, las aparentes víctimas del huésped al comienzo del texto, toman la iniciativa y hacen lo necesario para sobrevivir. Lo fundamental de esto es la necesidad de las mujeres por salvar a los niños. “No fui la única en sufrir con su presencia. Todos los de la casa —mis niños, la mujer que me ayudaba en los quehaceres, su hijito— sentíamos pavor de él” (Dávila, 2014, p. 19); existe un sentido colectivo en las intenciones de la protagonista.

El incidente con el pequeño Martín y la desconfianza que muestra el marido lleva a las mujeres a un estado extremo de desesperación. En una plática, Guadalupe y la narradora se dan cuenta de que está en sus manos cambiar su destino:

—Esta situación no puede continuar —le dije un día a Guadalupe.

—Tenemos que hacer algo y pronto —me contestó.

—¿Pero qué podemos hacer las dos solas?

—Solas, es verdad, pero con un odio...

Sus ojos tenían un brillo extraño. Sentí miedo y alegría (Dávila, 2014, p. 22).

Todo esto lleva a la protagonista, en una muestra clara de instinto primario de supervivencia, a tomar acción en cuanto al huésped. Las mujeres son conscientes, por encuentros agresivos previos con el ente, de su inferioridad física, por lo que, cualquiera que sea su ruta de acción, deben privilegiar al intelecto antes que a la fuerza.

Aquí ocurre el importante desplazamiento en la carga temática del miedo a lo desconocido a partir del foco de la protagonista. Como en cualquier cuento de la

tradición literaria de terror, la narradora comienza el relato siendo la víctima que sufrirá las terribles consecuencias de lo ominoso; sin embargo, su actividad se enuncia desde el comienzo cuando es ella quien da cuenta de su historia. Este rol protagónico no se detiene en la enunciación de los hechos, sino que se extiende a la planificación y realización de los mismos; en otras palabras, la narradora cambia y deja el papel común pasivo de víctima en un relato de terror para tomar las riendas de su destino.

El resultado de sus decisiones no es sencillo ni para ella ni para su cómplice. Tras la realización de su plan, las mujeres deben aguardar, de manera terrible, a que el huésped muera. El texto cierra con un ambiente de tensión y ansiedad que, desarrollado a lo largo del cuento, encuentra su punto más crítico y estresante (tanto para el lector como para los personajes) en el final del relato:

Los días que siguieron fueron espantosos. Vivió muchos días sin aire, sin luz, sin alimento... Al principio golpeaba la puerta, tirándose contra ella, gritaba desesperado, arañaba... Ni Guadalupe ni yo podíamos comer ni dormir, ¡eran terribles los gritos...! A veces pensábamos que mi marido regresaría antes de que hubiera muerto. ¡Si lo encontrara así...! Su resistencia fue mucha, creo que vivió cerca de dos semanas... (Dávila, 2014, p. 23).

La lucha desesperada, al principio, del huésped por liberarse de su prisión, sus gritos agónicos, la posibilidad del fracaso y la espera sin descanso son algunos elementos que generan la marcada e importante tensión narrativa del final. El texto cierra con la narradora avisando al marido de lo sucedido: “cuando mi marido regresó, lo recibimos con la noticia de su muerte repentina y desconcertante” (Dávila, 2014, p. 23). Esto es crucial pues indica un aspecto muy importante: la elección de la muerte del huésped debe ser esa para que el evento no haga molestar al marido; aun cuando la narradora se liberó del ente, sigue siendo víctima del yugo de su esposo.

Lo fundamental en el relato, y el elemento que quiero destacar aquí, radica en el rotundo cambio operado en la narradora a lo largo del cuento. La mujer pasa de ser

un ente pasivo, cuyas acciones se restringen a quejarse con su esposo en busca de una salvación imposible, a convertirse, obligada por las circunstancias en las que vive, en un ser activo que toma las riendas de su vida. Dentro de sus limitantes, a pesar de las marcadas deficiencias que padece, la narradora cambia, y esa alteración (además de ser muy pronunciada) es primordial para el desarrollo de la historia. Sin esta modificación en la protagonista, el resultado de la obra sería, sin lugar a dudas, opuesto.

Además, el foco desde el cual se narra el cuento permite ir vislumbrando la conformación del tema del miedo a lo desconocido. La sustancia terrorífica del relato es, evidentemente, el huésped. Pero lo que aterra es, precisamente, lo poco que conocemos de él; la ignorancia se vuelve un factor crucial pues promueve la participación de la imaginación en la conformación del potencial de peligro que existe en el ser. No se sabe a ciencia cierta de qué es capaz, por lo tanto, cada instante que convive con los personajes se convierte en un constante estado de amenaza, en especial luego de que atacara al hijo de Guadalupe.

En “El huésped” el miedo a lo desconocido está presente a pesar de que se conozca desde la primera línea al villano, al monstruo. Que la narradora sea la protagonista, en otras palabras, que el cuento posea esa focalización y que además otorgue información tan limitada sobre el huésped, es crucial para la conformación del tema.

No es así en el caso de “El almohadón de plumas”; esto se sabe desde el narrador y la posición que elige para contar la historia. Mientras la narradora autodiegética de “El huésped” permite presenciar, en primer plano, el cambio de la protagonista y sus relaciones con el resto, siempre a partir de su perspectiva, el narrador heterodiegético de “El almohadón de plumas” favorece que el lector observe la convivencia de los personajes desde la visión de ambos.

Esto es fundamental, pues mientras en “El huésped” la voz narrativa la tiene la esposa, en “El almohadón de plumas” la pasividad de la protagonista se ve reflejada hasta en el foco que asume el narrador. A diferencia de su contraparte, esta mujer

no es capaz de tomar la narración del relato y, como se aprecia al final, tampoco logra llevar a cabo la acción de la historia. Mientras la narradora de “El huésped” enuncia y realiza, Alicia padece y calla.

El relato en focalización cero comienza así: “su luna de miel fue un largo escalofrío” (Quiroga, 2016, p. 59). Desde el inicio, queda claro que la historia será contada a partir de una distancia mayor con respecto a “El huésped”. Ahora, si bien es cierto que las focalizaciones cambian en cada cuento, no existe una diferencia en la importancia que tienen en sus respectivos relatos. El narrador heterodiegético de “El almohadón de plumas” facilita observar el cambio que existe entre los protagonistas y el detrimento constante que sufre Alicia. Pareciera que la lejanía del narrador con respecto a los sucesos contados fuera una metáfora de la distancia que existe entre los esposos.

Aquí se observa un aspecto donde se tocan los relatos. En ambos casos, la indiferencia marital de los esposos hacia sus mujeres abona mucho a la construcción del horror. Esta indiferencia provoca que las esposas se sientan solas y, durante largos momentos de las narraciones, completamente indefensas.

Es fundamental el cambio negativo que padece Alicia. Desde la segunda línea, el texto anuncia del descenso que sufrirá la mujer: “rubia, angelical y tímida, el carácter duro de su marido heló sus soñadas niñerías de novia” (Quiroga, 2016, p. 59). Con un tono sumamente cruel, el narrador no deja dudas sobre los sueños rotos de ella tras contraer matrimonio con Jordán; esto resulta demoledor para la relación de los cónyuges, en especial si se recuerda que ocurre desde la luna de miel.

Sin embargo, el inicio de la relación es alentador para la mujer: “durante tres meses —se habían casado en abril—, vivieron una dicha especial. Sin duda hubiera ella deseado menos severidad en ese rígido cielo de amor, más expansiva e incauta ternura; pero el impasible semblante de su marido la contenía siempre” (Quiroga, 2016, p. 59); queda claro que Jordán amaba a su mujer. Es más, el narrador hace especial énfasis sobre este aspecto: “él, por su parte, la amaba profundamente, sin

darlo a conocer” (Quiroga, 2016, p. 59), pero el carácter de este impedía la felicidad de Alicia.

Esta situación se agrava cuando comienza a vivir con Jordán. Al igual que la narradora en “El huésped”, es envuelta en un entorno hostil y terrible: “la casa en que vivían influía no poco en sus estremecimientos [...] En ese *extraño nido de amor*⁸, Alicia pasó todo el otoño” (Quiroga, 2016, p. 59); no es de sorprender entonces que, ante la impenetrable frialdad de su esposo y el ambiente dañino en el cual se inserta, se resignara: “había concluido, no obstante, por echar un velo sobre sus antiguos sueños, y aún vivía dormida en la *casa hostil*⁹ sin querer pensar en nada hasta que llegaba su marido” (Quiroga, 2016, p. 59).

Con estas dos citas es fácil identificar, a través del foco del narrador, la importancia de los espacios en uno y otro cuento para la construcción del miedo. Mientras que en “El almohadón de plumas” la casa siempre representó un escenario extraño, hostil y aterrador para Alicia, desde el inicio del relato; en “El huésped” la narradora hace constante hincapié en el amor y apego que le tenía a su hogar. Alicia vive encerrada en una jaula que detesta, mientras que la protagonista del otro relato ve amenazado su espacio idílico con una figura ominosa. Las dos son sumergidas en escenarios grotescos, solo que en diferente momento.

Este terrible estado en el que se introduce Alicia la lleva a padecer en el ámbito físico. Tiempo después de su unión con Jordán, la mujer adelgaza, enferma y parece nunca recuperarse. En uno de los momentos más felices de la relación de los esposos, él la reconforta con la ternura que la mujer pidió desde el inicio. Ese último momento feliz de ella marca su caída absoluta; a partir de ese instante, el panorama oscuro de la protagonista se vuelve cada vez peor.

“Fue ése el último día que Alicia estuvo levantada. Al día siguiente amaneció desvanecida” (Quiroga, 2016, p. 60), comienza así el terror de los esposos. Ella

⁸ El subrayado es mío.

⁹ El subrayado es mío.

enferma de manera tal que los doctores no logran descifrar qué le sucede. Aquí aparece el primer indicio de lo ominoso en el relato: el desconocimiento de la enfermedad de la mujer. Postrada en cama, padeció alucinaciones terribles durante días. Mientras tanto, Jordán “vivía casi en la sala [...] Paseábase sin cesar de un extremo a otro, con incansable obstinación” (Quiroga, 2016, p. 60). Esto marca el espacio infranqueable que existía entre los esposos; una vez más, se enfatiza la distancia que separa a Jordán de Alicia, tanto territorial como sentimental: la mujer muere en su habitación mientras el hombre está confinado a la sala, esperando un milagro que nunca llegará.

De nuevo, es posible ir visualizando la conformación del tema del miedo a lo desconocido a partir de la focalización. Este, se construye, en gran medida, por la ausencia de información que se otorga en el relato acerca de la enfermedad de Alicia, lo cual se debe, principalmente, al foco desde el cual se relata. Quizá si la voz narrativa la tuviese la protagonista, como en “El huésped”, el resultado de la obra sería muy distinto. Gracias a la focalización que adopta el narrador, el lector y los personajes desconocen por completo qué es lo que ocurre con la mujer; pero a Alicia no se le da la oportunidad, siquiera, de hablar sobre lo que padece. Por esto el terror que sufre Jordán resulta tan impactante: no sabe qué o quién causa la muerte de su esposa y, por ende, es incapaz de hacer algo para tratar de detenerlo.

Partiendo de esto, es muy fácil hallar un contraste entre la protagonista de “El huésped” y la de “El almohadón de plumas”; se presenta a partir de los cambios que sufren ambas: mientras Alicia se convierte, progresivamente, en un ser pasivo al grado de la inactividad absoluta (en la muerte); su contraparte, como ya he establecido, es llevada al extremo de asesinar aquello que la amenaza.

Esta disimilitud también se aprecia gracias a la focalización. En “El huésped” la narradora enfatiza lo peligroso del ente hasta la mitad de la obra, donde comienza a enfocarse en su propia capacidad de acción frente a ese peligro e, inmediatamente, adopta un rol protagónico mucho más activo. En “El almohadón de plumas”, ocurre un proceso inverso: el narrador comienza enfocándose mucho en

el papel de Alicia y, a medida que ella enferma y empeora, va olvidándola, al grado de que la resolución final a lo ominoso ni siquiera cuenta con la aparición de la víctima principal del monstruo.

La construcción de los personajes femeninos, desde la perspectiva del narrador, es un tema crucial para la diferenciación de las obras. La identidad femenina ha sido un aspecto fundamental para los estudios temáticos desde siempre. De acuerdo con Naupert, es posible “establecer un catálogo temático aproximado en torno a un concepto central: la creación y tematización de la *identidad* femenina en el discurso literario” (1998, p. 174).

Partiendo de esto, existen múltiples identidades femeninas en la literatura, por ejemplo, “[las] representaciones estereotípicas de la mujer como [...] su conversión en objeto pasivo o Eva eternamente amenazadora (v. gr. la diabólica *femme fatale* del *fin-de-siècle*)” (Naupert, 1998, p. 174).

En el caso de este análisis, si bien la actitud de la narradora de “El huésped” no llegaría a considerarse la propia de una *femme fatale* (o devoradora de hombres), es un hecho que su papel activo hacia el final del cuento contrasta notablemente con el rol pasivo de Alicia en la conclusión de su historia. Aparecen representados, en dos mujeres con ciertas similitudes (como la complicada relación con sus respectivos maridos), dos polos opuestos.

Estos contrastes estarían encarnados en las obras a partir de múltiples aspectos.

La agenda política dicta tópicos para la lectura crítica como la representación de la violencia física y psíquica que sufre la mujer en sus diferentes espacios vitales (agresiones corporales, discriminación social, subyugación doméstica), el reflejo literario de los roles sociales de la mujer (prostituta, bruja, virgen, adúltera o, como ángel del hogar, esposa y madre solícita) y de sus relaciones con otros sujetos: en primer lugar, la tematización de las relaciones entre mujeres (madre e hija, hermana y hermana, solidaridad y amistad femeninas etc.), y en segundo lugar, fuera del gineceo, las relaciones, en su mayor parte conflictivas, con sujetos masculinos dentro del marco de las instituciones patriarcales (Naupert, 1998, p. 174).

Los roles que adoptan las mujeres que analizo son distintos hacia el final de cada cuento; no obstante, ambas comienzan en un estadio similar. Al inicio, tanto Alicia como la narradora en “El huésped” se presentan al lector en lo que Naupert denomina una subyugación doméstica. En el primer caso, esta ocurre por la distancia y frialdad que existe entre los maridos, propiciada principalmente por Jordán; en el segundo, el esposo marca su dominación sobre la mujer imponiéndole la presencia de un ser peligroso; pero ambos son indiferentes a lo que ellas sienten y perciben.

Los destinos y papeles que adoptan las mujeres cambian conforme se desarrollan las obras, por las relaciones que establecen con otros sujetos, segundo aspecto que resalta Naupert en la cita anterior. Es un hecho que ambas tienen relaciones problemáticas con sujetos varoniles: por un lado, la ya mencionada de Alicia y Jordán; por otro, la narradora de “El huésped” enfrenta una doble relación conflictiva: primero, con su esposo; segundo, con el huésped que, sin saber a ciencia cierta qué es y por ende su género, se impone por encima de la mujer a partir de estrategias masculinas (como un tamaño superior y el uso de la fuerza bruta); por los elementos anteriores, es posible considerar, incluso, que el huésped se trata de un desdoblamiento del marido, que subyuga a la narradora (sobre este elemento hablaré a detalle más adelante).

Lo que resulta fundamental, y separará a la larga a Alicia de su contraparte femenina en este análisis, son las relaciones que establecen con sujetos femeninos. Es crucial para el desarrollo de “El huésped” la presencia de Guadalupe, mujer que ayuda con la limpieza de la casa de la narradora, y en quien la mujer subyugada encuentra a una aliada que le infunde fuerzas para combatir la afrenta que se le presenta; incluso, inspira a la narradora a combatir al huésped: “sus ojos tenían un brillo extraño. Sentí miedo y alegría” (Dávila, 2014, p. 22). La importancia de este personaje llega a tal punto que reacciona por su papel de madre, al igual que la narradora, y pese al de sirvienta, en tanto figura subordinada.

El apoyo que otorga Guadalupe no queda solo en motivación e inspiración para la narradora, sino que se convierte en su cómplice para la realización del asesinato. Antes de la cita anterior, la narración estaba contada desde la primera persona del singular. Tras esto, un corte en el texto anuncia el cambio de una mujer sola, como el estado de abandono que experimentaba la narradora, a un par de aliadas enfrentando la problemática. Esta modificación se anuncia desde lo textual, pues los verbos cambian de “temí... conté... pensé” a “esperábamos... pasamos... dimos”. La transformación de los verbos en primera persona del singular a primera del plural es crucial pues nos indica que Guadalupe se convierte en un pilar tan importante para la narradora que la acompaña en el que será, quizá, el momento más duro para ella, contar la mentira al marido: “cuando mi marido regresó, lo recibimos¹⁰ con la noticia de su muerte repentina y desconcertante” (Dávila, 2014, p. 23).

Por otro lado, Alicia es un caso completamente diferente; está al borde de la muerte y, lo peor de todo, sola; ya comenté el carácter lejano que adopta Jordán con respecto a ella, y que se anuncia a los lectores a partir no solo de lo textual sino también desde la perspectiva con la cual se relata la historia (aspecto que me interesa resaltar en este apartado del análisis). Por si fuera poco, Alicia no tiene, hasta donde el texto permite saber, nadie más en su vida.

Incluso, al final de “El almohadón de plumas”, una coincidencia hermana a las obras. El texto revela que, al igual que la pareja de esposos de “El huésped”, Jordán y Alicia tienen a su disposición la ayuda de una sirvienta; no obstante, esta condición también aleja más a las mujeres de nuestro análisis. La relación entre la narradora y Guadalupe se vuelve tan cercana, a causa de las circunstancias que ambas viven, que una está dispuesta a convertirse en la secuaz de la otra; por otro lado, la sirvienta de Jordán aparece, por fin, tras la muerte de la joven. Alicia, a diferencia de la narradora de “El huésped”, no puede tener una relación estrecha con esta otra

¹⁰ El subrayado es mío.

mujer porque el padecimiento que la aqueja es, muy a su pesar, exclusivamente suyo, lo cual acentúa su soledad.

Con este aspecto es posible comprender mejor el rol que adoptan las mujeres de este análisis y las condiciones a su alrededor, lo que las lleva a asumir su respectivo papel. Resulta muy claro que las motivaciones que mueven a una y a otra son completamente opuestas. La narradora de “El huésped” cuenta con motivaciones para salir adelante de la situación en la que se encuentra: primero, es madre y debe buscar el bienestar de sus hijos, sin importar las circunstancias en las que esté inmersa; segundo, tiene en Guadalupe una aliada que la motiva a realizar la tarea y la acompaña hasta su finalización. En cambio, Alicia carece de motivación alguna que la ayude a salvarse, es más, desconoce que está luchando contra algo o alguien; queda claro, a partir del texto, que el único interés conocido de la mujer era cambiar el proceder de su marido, en busca de un acompañante mucho más cariñoso y cálido; tras perder las esperanzas de que Jordán cambie, Alicia carece de razones para seguir luchando contra su aparente enfermedad.

De esta manera se aprecia, gracias a la perspectiva desde la cual se cuenta el relato, la construcción de dos personajes que se convierten en opuestos. La narradora de “El huésped”, forzada por las condiciones de su situación a cambiar su rol pasivo, en contraposición con Alicia, quien se abandona en la muerte tras no solo ser incapaz de cambiar su realidad, sino de ni siquiera poder intentarlo.

En resumen, en “El huésped” ocurre un desplazamiento en la carga temática sobre la tradición literaria del horror: las víctimas se convierten en victimarios. Por otro lado, en “El almohadón de plumas” no existe tal modificación.

B. La revelación de los monstruos

El segundo desplazamiento que me interesa tratar es el de la triada trágica aristotélica; en ambos relatos, se localiza fuera del orden clásico que marcaba Aristóteles (peripecia – anagnórisis – *pathos*). No obstante, lo importante será cómo se modifica esta estructura en uno y otro cuento; comenzaré observándola en “El almohadón de plumas”.

La triada trágica en el cuento de Quiroga presenta una modificación simple pero contundente: el orden de los factores, puesto que la anagnórisis ocurre al final de la historia. El texto comienza dando cuenta de la unión marital entre nuestros personajes; el narrador no escatima palabras para recalcar el amor que sentían el uno por el otro: “ella lo quería mucho [...] Él, por su parte, la amaba profundamente, sin dárlo a conocer” (Quiroga, 2016, p. 59).

La peripecia ocurre para Alicia, personaje en el cual veremos la triada trágica en acción, poco después de su matrimonio: “durante tres meses —se habían casado en abril—, vivieron una dicha especial. Sin duda hubiera ella deseado menos severidad en ese rígido cielo de amor; más expansiva e incauta ternura; pero el impasible semblante de su marido la contenía siempre” (Quiroga, 2016, p. 59). Esta será, pues, la primera advertencia para el lector del funesto desenlace.

Unas cuantas líneas más tarde se manifiesta por completo la alteración en la suerte del personaje principal. Tras explicar cómo la casa contribuye al estado de ánimo de la pobre mujer, el narrador comenta: “en ese extraño nido de amor, Alicia pasó todo el otoño. Había concluido, no obstante, por echar un velo sobre sus antiguos sueños, y aún vivía dormida en la casa hostil sin querer pensar en nada hasta que llegaba su marido” (Quiroga, 2016, p. 59); a partir de ese momento el destino de la protagonista está decidido, como si una maldición se hubiera depositado en ella. La cita anterior tiene un gran peso en el desarrollo y desenlace del cuento pues no solo dice que la joven perdió las esperanzas con respecto a un cambio en su marido,

sino que, prácticamente (como se entiende al finalizar la obra), ha perdido todas las razones que tenía para seguir viviendo.

A diferencia de la narradora de “El huésped”, Alicia, hasta donde el texto da a entender, no tiene a nadie más que a Jordán y, al perder la fe en él, pierde todo por lo cual luchar; sin hijos, sin otra mujer que la apoye y, evidentemente, sin el trato que esperaba de su esposo, se hunde en la tristeza y la enfermedad, para nunca más salir de ahí. “No es raro que adelgazara. Tuvo un ligero ataque de influenza que se arrastró insidiosamente días y días; Alicia no se reponía nunca” (Quiroga, 2016, p. 59), establece el narrador, como si al lector le hiciera falta otro recordatorio de que ella ha perdido las esperanzas: va avisando la causa de los problemas de Alicia. Mientras el lector, como los personajes, se concentra en la salud de la mujer, nadie es capaz de anticipar el suceso trágico pues, como se verá, la anagnórisis ocurre hasta después de su muerte.

Con la peripecia viene la tragedia, y Alicia no es la excepción. Empeora con el paso del tiempo y, poco después de caer en cama, es declarada muerta; la agonía que sufre en el lecho nupcial, llena de alucinaciones y completamente sola, termina cinco días después. El cambio ocurre aquí, pues el *pathos*, la muerte de Alicia, ha ocurrido sin que suceda una anagnórisis antes; la mujer muere sin que nadie, ni siquiera los doctores, sepan cuál es la causa. El lector, junto con Jordán, se une a esta absoluta sensación de desconcierto, entra de lleno el efecto de la vacilación.

Hasta el final del cuento se presenta la causa de la muerte de Alicia, de la manera en que solo la pluma de Quiroga podría decirlo. Jordán abre el almohadón de plumas que usaba su mujer, tras ser alertado por la sirvienta de unas manchas de sangre en él, y encuentra que “sobre el fondo, entre las plumas, moviendo lentamente las patas velludas, había un animal monstruoso, una bola viviente y viscosa. Estaba tan hinchado que apenas se le pronunciaba la boca” (Quiroga, 2016, p. 62). Podría argumentar que el ajuste en el orden de la triada trágica por parte de Quiroga se debe a un interés satírico, como lo confirma el párrafo final del cuento: “estos parásitos de las aves, diminutos en el medio habitual, llegan a adquirir

en ciertas condiciones proporciones enormes. La sangre humana parece serles particularmente favorable, y no es raro hallarlos en los almohadones de plumas” (Quiroga, 2016, p. 62), sin embargo, no es interés de este análisis resaltar este aspecto.

Más bien, me interesa marcar el énfasis trágico que provoca la aparición de la anagnórisis en el desenlace del relato. Hasta antes del encuentro con el almohadón de plumas, la muerte de Alicia parecía una maldición atroz, una jugarreta del destino terrible que afectaba la vida de dos jóvenes amantes que recién habían contraído nupcias. La revelación de la causa del fallecimiento de la mujer provoca en el lector, y seguramente en Jordán, la sensación de lo ridícula que fue su partida; Alicia murió en gran medida porque se entregó a la muerte, en un sentido alegórico. Pero es innegable que Jordán, su marido, tuvo una influencia fundamental en el desenlace trágico de su pareja.

La marcada lejanía que siente Alicia hacia su esposo (ocasionada principalmente por él), señalada en el inicio del texto y enfatizada por el narrador en múltiples ocasiones, es la que termina favoreciendo la muerte de la joven. Basta recordar la manera en como Jordán esperaba que Alicia mejorara:

Todo el día el dormitorio estaba con las luces prendidas y en pleno silencio. Pasábanse horas sin que se oyera el menor ruido. Alicia dormitaba. Jordán vivía casi en la sala, también con toda la luz encendida. Paseábase sin cesar de un extremo a otro, con incansable obstinación. La alfombra ahogaba sus pasos. A ratos entraba en el dormitorio y proseguía su mudo vaivén a lo largo de la cama, deteniéndose un instante en cada extremo a mirar a su mujer (Quiroga, 2016, p. 60).

Es increíble que, salvo un episodio de alucinaciones en el que la mano de Jordán toca las de Alicia, el marido jamás entra en contacto con su mujer. Esto último parece aún más ridículo considerando que el primer y único diagnóstico que los doctores dijeron era anemia, nada que lo pusiera en riesgo con respecto a un posible contagio. En otras palabras, Alicia muere, en parte, por culpa de la lejanía que tiene con respecto a su marido, una persona que está en el cuarto contiguo.

Por si fuera poco, existe un elemento que aumenta esta sensación de dolor y es que, durante la obra, el narrador deja pistas al lector (quien se encuentra en la misma vacilación de Jordán) sobre la supuesta enfermedad que aqueja a Alicia: “había allí delante de ellos una vida que se acababa, *desangrándose* día a día [...] Parecía que únicamente de noche se le fuera la vida en *nuevas oleadas de sangre* [...] No quiso que le tocaran la cama, *ni aun que le arreglaran el almohadón*¹¹” (Quiroga, 2016, p. 61). Para cuando existe en Jordán un reconocimiento, una anagnórisis, es muy tarde, pues ya el *pathos* se ha llevado la vida de su mujer y a él no le queda más que lamentarse por esta pérdida.

Aquí radica la importancia de este desplazamiento en la carga temática; mientras en las tragedias clásicas el orden de la triada trágica permitía al espectador presenciar cada paso de la caída del héroe, incluyendo sus errores e infortunios, el golpe que produce la caída de Alicia es, inclusive, aún más doloroso: el lector se une a Jordán y al resto de personajes en esa sensación de estupefacción, de incertidumbre que cubre todo lo que rodea a la salud de la mujer. Que la anagnórisis esté al final de la obra, lo hace todavía más penoso porque, mientras en la tragedia clásica esta revelación era el puente entre la causa y la consecuencia del destino trágico, en esta obra el *pathos* ocurre, al parecer, sin explicación aparente.

La anagnórisis que experimenta Jordán, y con él el lector, acentúa el carácter doloroso de la muerte de su esposa porque exhibe con gran fuerza lo posible que fue su salvación. Habría bastado con que uno de ellos observara las manchas del almohadón para que el destino de Alicia hubiese sido otro; pero una vez que se tiene acceso a la información necesaria, una vez que lo ominoso ha sido destruido, ya no hay nada que hacer. El miedo a lo desconocido ya ha cobrado su víctima para cuando Jordán tiene conocimiento de contra qué estaba luchando su esposa.

Este desplazamiento en la carga temática es fundamental para construir el miedo a lo desconocido pues no solo revela el motivo de la muerte de Alicia, acercando esta

¹¹ El subrayado es mío.

posibilidad a cualquier sujeto que tenga una almohada como esa, sino que también cubre el relato con una sensación de inevitable culpa del resto de personajes por no haber descubierto, antes, qué pasaba con la mujer. Lo anterior, se consigue gracias a la, en apariencia simple, modificación del orden secuencial de la triada trágica. Por si fuera poco, este desplazamiento acentúa la condición de víctima de Alicia. Gracias al primero, se sabe que ella está condicionada por el ambiente, la relación con su marido y sus sueños rotos. Ahora, con este, también se conoce que es perjudicada por el desconocimiento.

Además, este motivo acentúa con mayor fuerza el tema del miedo a lo desconocido en la obra y, a la vez, la separa de la tradición literaria del horror. Por lo general, en las obras de terror, la anagnórisis ocurre mucho antes del desenlace, pues el monstruo o villano principal es el encargado de provocar el terror a lo largo del texto. Sin embargo, en esta ocasión, el reconocimiento justo al final del cuento detona el miedo y lo pone frente a los personajes y, de paso, al lector. Es, por lo tanto, un miedo sin escapatoria, puesto que, para el momento en que aparece, ya no queda posibilidad de salvación.

Asimismo, en “El huésped” la triada trágica sufre una alteración. Solo que, en esta ocasión, el desplazamiento en la carga temática no se trata sobre el orden cronológico de los conceptos, de hecho, el texto inicia manifestando la peripecia que sufre la narradora: “nunca olvidaré el día en que vino a vivir con nosotros. Mi marido lo trajo al regreso de un viaje” (Dávila, 2014, p. 19). Como si el título no fuera suficiente para anunciar el tema sobre el cual girará el relato, la primera sentencia de la mujer marca un evento tan traumático que es imposible para ella olvidarlo.

El texto continúa haciendo gala de las hamartías, o errores, que llevaron a la narradora a la situación que se encuentra. La primera equivocación en ser comentada, característica que deseo resaltar en este análisis, es la relación que tiene la mujer con su marido: “llevábamos entonces cerca de tres años de matrimonio, teníamos dos niños y yo no era feliz. Representaba para mi marido algo

así como un mueble, que se acostumbra uno a ver en determinado sitio, pero que no causa la menor impresión” (Dávila, 2014, p. 19).

Al igual que Alicia con Jordán, la narradora de “El huésped” está aislada; esta mujer, por motivos que anuncié en un apartado anterior, debe enfrentarse, prácticamente sola, a la presencia de un ente extraño y sumamente peligroso. Durante gran parte del relato, el miedo que la mujer siente por el huésped la imposibilita de realizar cualquier acción: “perdí la poca paz de que gozaba en la casona” (Dávila, 2014, p. 19), comenta desesperada la narradora. El pánico, lejos de convertirse en un aliciente, en una motivación para que la mujer enfrente el problema, la lleva a un aislamiento aún más profundo.

El terror de la narradora es tal que, a partir de la llegada del huésped, toda su rutina se ve trastocada y su vida cambia rotundamente en función del peligro, representado por el extraño en su casa. La mujer no puede dejar de mirar hacia el cuarto donde duerme el huésped, experimenta la constante sensación de persecución y vive preocupada pensando cuánto daño puede hacer el sujeto a Guadalupe, su hijo, ella o, peor aún, a sus hijos

Una noche estuve despierta hasta cerca de las dos de la mañana, oyéndolo afuera... Cuando desperté, lo vi junto a la cama, mirándome con su mirada fija, penetrante... Salté de la cama y le arrojé la lámpara de gasolina que dejaba encendida toda la noche. No había luz eléctrica en aquel pueblo y no hubiera soportado quedarme a oscuras, sabiendo que en cualquier momento... Él se libró del golpe y salió de la pieza. La lámpara se estrelló en el piso de ladrillo y la gasolina se inflamó rápidamente. De no haber sido por Guadalupe que acudió a mis gritos, habría ardido toda la casa (Dávila, 2014, p. 21).

Varios aspectos llaman la atención de esta cita. En primer lugar, el estado de desesperación de la mujer, condición marcada en el texto por el uso de la reticencia; lo callado por la narradora es lo más sugerente para el lector sobre su situación: ella sabía que en cualquier momento podía pasar cualquier cosa, pero, en lugar de enunciarlo así, deja abierta la puerta para la interpretación del espectador. Gracias a esta figura, el código “no se altera sino que se elimina, y queda a cargo del resto

del discurso sugerir, con mayor o menor exactitud, lo que se omite” (Beristáin, 2010, p. 426). El discurso de la mujer dice lo suficiente al lector para que sea capaz de rellenar los espacios vacíos en el texto; de igual forma, en la cita se van vislumbrando otros aspectos importantes para el desarrollo de la triada trágica, como la conformación del escenario lúgubre (una casona vieja en un pueblo desolado) para el *pathos*, pero quizá el aspecto a resaltar de este pasaje sea la presencia de un aliado, o en este caso de una aliada, que cambiará el desenlace en apariencia inminentemente trágico: Guadalupe.

Resulta tan importante la presencia de Guadalupe en el relato que es su hijo quien detona, finalmente, la anagnórisis en la narradora: tras el ataque por parte del huésped a Martín, en el que ella se involucra para defender y salvar la vida del niño, la mujer se da cuenta del potencial destructivo del ente: “podía matar a nuestros niños como trató de hacerlo como el pequeño Martín” (Dávila, 2014, p. 22), dice la narradora a su marido, en un intento inútil para que este haga algo. Aquí es donde se distancian “El huésped” y “El almohadón de plumas”: que la narradora experimente la anagnórisis antes de la acción del *pathos*, como en las tragedias griegas clásicas, abre la puerta a la posibilidad de salvación, negada a Alicia; cuando Jordán se da cuenta del peligro al para la joven, ya es muy tarde, los dados están echados y la sangre de la mujer ha corrido por el almohadón. No es así en “El huésped”, pues, tras el ataque a Martín, la narradora y Guadalupe caen en cuenta de la gravedad de la situación; deciden, entonces, actuar para mantenerse con vida; ellas son las que detonan el *pathos*, no quienes lo sufren, he aquí el fundamental desplazamiento en la carga temática.

Una vez más, es necesario contrastar esta obra con la tragedia clásica pues, a diferencia de esta, en “El huésped” la narradora sí tiene acceso a la salvación, mientras que en las obras clásicas la anagnórisis era, como dije, el puente que permitía al héroe trágico encontrar la relación de causa-consecuencia en su destino, pero sin la posibilidad de cambiarlo; para la narradora de “El huésped” esta revelación se convierte en la puerta que abrirá la posibilidad de un destino diferente.

En la parte final del relato, la narradora da cuenta de la terrible forma en que ella y Guadalupe terminan con la vida del huésped; curiosamente, justo antes de actuar, enuncia por primera vez, de manera explícita, el miedo: “sus ojos tenían un brillo extraño. Sentí miedo y alegría” (Dávila, 2014, p. 22), dice después de hablar con su sirvienta y aliada; de igual forma, se aprecia que tiene otra emoción además del miedo: la alegría que provoca la esperanza.

A partir de esto, es posible observar otra diferencia entre el miedo a lo desconocido en uno y otro relato. Si bien en ambos los personajes sufren por aquello que desconocen, una anagnórisis fundamental los diferencia: la narradora de “El huésped” tiene la ventaja de advertir al monstruo al cual se debe enfrentar, sea conocido o no; por otro lado, Alicia jamás es consciente de que está luchando contra otro ser y, cuando el resto de personajes lo sabe, ya es demasiado tarde. Esta distinción es fundamental entre los tipos de miedo pues, mientras el terror a lo desconocido para Alicia recae en la ignorancia de la causa de sus problemas de salud, para la narradora de “El huésped” consiste en el desconocimiento de la posibilidad de daño del monstruo.

La información prueba ser un elemento severamente valioso para el destino de los personajes, componente que separa uno y otro caso: otorga un pequeño atisbo de esperanza a una de las mujeres que sí sabe a lo que se enfrenta, mientras que en el otro su ausencia condiciona el destino de quien ignora. Alicia muere por la lejanía física, moral y espiritual que establece con el resto de personajes en “El almohadón de plumas”; la anagnórisis que sigue al *pathos* hace más cruda y dolorosa la pérdida de Jordán, pues acentúa lo terrible de las condiciones del deceso. Por otro lado, en “El huésped”, el aislamiento al que son llevadas la narradora y Guadalupe es lo que las fuerza a obrar con tal de salvar su vida; la anagnórisis ocurre justo en el momento preciso para evitar el *pathos* de Martín, o de alguno de los hijos de la narradora, y provocar el del huésped.

Es aquí donde “El huésped” se separa de la tradición literaria del horror, donde ocurre el extrañamiento. En las obras con esta temática resulta muy común que el

personaje principal sufra hasta los límites más extremos, como la muerte, las acciones realizadas por el villano, el monstruo; caso concreto es una de las novelas más importantes de este tipo de literatura: *Frankenstein*, donde el protagonista, Víctor, pierde absolutamente todo a causa de su creación, incluyendo su propia vida.

En “El huésped”, por otro lado, la narradora es expuesta a una situación similar, con el mismo riesgo de perder todo lo que valora en su vida; sin embargo, ella sí es capaz de evitar el desenlace trágico, y todo esto gracias a que la anagnórisis ocurre, para ella, antes que el *pathos*, a diferencia de para Alicia. Por lo tanto, esta mujer sobrevive al terror, lo supera, y con esto se actualiza el tema del miedo.

Como se puede apreciar, ambos desplazamientos en la carga temática separan a cada relato de la tragedia clásica griega y, con esto, de la narrativa trágica en general. Sin embargo, el de “El huésped” tiene una intención salvífica, de rompimiento con la tradición; el de “El almohadón de plumas”, por otra parte, hunde aún más a Alicia en una tragedia terrible, siguiendo las premisas del acervo literario de terror universal.

C. La otredad a través del nombre

Ahora, es momento de abordar la manera en que se conforma la idea de la otredad en cada uno de los textos. Como se ha podido apreciar a lo largo del análisis, en los relatos es fundamental la figura antagonista (el huésped y el parásito del almohadón de plumas), pues en ella se vierten los valores asociados al miedo a lo desconocido que experimentan los personajes de las historias. Sin embargo, el acercamiento a cada una de estas identidades ocurre de manera distinta en los cuentos.

En el cuento de Quiroga la causa del malestar de Alicia es un secreto para los personajes y para el lector. Tan pronto la mujer cae enferma, la situación se vuelve

un frenesí absoluto de desesperación y vacilación, en gran medida, a causa del desconocimiento que rodea a Jordán y a los médicos que tratan de ayudarla. Este sentimiento de exasperación se intensifica por la rapidez con la que Alicia se agrava.

La causa de los problemas de salud de la protagonista no se revela ni siquiera cuando ella muere. Es hasta después del deceso de la joven que los personajes, y por ende el lector, descubren qué (o mejor dicho, quién) era el causante de sus malestares: “sobre el fondo, entre las plumas, moviendo lentamente las patas velludas, había un animal monstruoso, una bola viviente y viscosa. Estaba tan hinchado que apenas se le pronunciaba la boca” (Quiroga, 2016, p. 62). Es fácil que el lector asocie de inmediato, gracias a las características que el narrador da sobre el ente, al monstruo de la almohada de Alicia con alguna especie de bicho. Al final, se confirma que es un parásito de las aves.

Es posible ver que, durante gran parte del cuento, no existe una interacción entre lo otro y los personajes, aunque se intuya. Esto se debe a que, hasta la conclusión de la obra, ni Alicia, ni Jordán ni los médicos tenían idea respecto a qué se enfrentaban; en eso consiste el miedo a lo desconocido en “El almohadón de plumas”: el terror experimentado por la pareja a enfrentarse a algo, a pesar de no saber contra qué pelean; esta duda, esta vacilación se extiende hasta los lectores.

El narrador es severamente gráfico en la descripción del monstruo en “El almohadón de plumas”, lo cual es comprensible si se toma en cuenta que este ente es quien carga, en gran medida, con el peso del tema en el cuento. Sin embargo, es nombrado con un apelativo específico: “animal”. Esto, de inmediato, coloca sobre la mente del lector un referente claro. Este motivo, es decir, que el antagonista sea de esta manera aleja al cuento de Quiroga de la tradición de terror fantástica y lo coloca en una tradición mucho más realista.

Aquí podemos hallar otra diferencia presente entre los cuentos. “El almohadón de plumas” mantiene la vacilación hasta el final, donde se explica, de forma curiosa pero posible, qué provocaba la enfermedad de Alicia; por lo tanto, este cuento

pertenece al terreno de **lo extraño**: existe la incertidumbre de los personajes y el lector mientras se presentan sucesos normales y anormales problematizados, pero que serán explicados con las leyes del mundo tal cual se conocen.

Por otro lado, “El huésped” entraría al terreno de **lo fantástico**, ya que, a lo largo de todo el cuento, la duda de los personajes y el lector con respecto a la naturaleza del extraño ente jamás es resuelta; aparece por tanto, una mezcla de sucesos anormales y normales problematizada sin una resolución final que despeja la vacilación. Sin embargo, en la obra tampoco existen nuevas leyes de la realidad que permitan explicar la presencia del huésped; para todos los involucrados en la trama, salvo para el marido, como se verá más adelante, es un absoluto misterio todo lo relacionado a su existencia.

Ahora bien, volviendo a la nominalización, “El huésped” comienza revelando la presencia de un “otro”: “Nunca olvidaré el día en que *vino*¹² a vivir con nosotros. Mi marido *lo* trajo al regreso de un viaje” (Dávila, 2014, p. 19). En “El huésped”, se presenta el caso de un personaje que, a partir de la utilización de un pronombre para designarlo, pierde la noción de “persona”¹³. La narradora hace énfasis en este aspecto: “Guadalupe y yo nunca lo nombrábamos, nos parecía que al hacerlo cobraba realidad aquel ser tenebroso. Siempre decíamos: ‘Allí está, ya salió, está durmiendo, *él, él, él*¹⁴...’” (Dávila, 2014, p. 20). La información conocida a partir de la palabra con la que se designa al huésped es muy limitada; en otras palabras, se trata de un personaje con un nombre no referencial carente de apelativo. Además de no tener una noción de persona, por el uso único y exclusivo del pronombre “él” para referirse al huésped, la denominación con la que se refiere al personaje no otorga, por sí sola, idea alguna, aún la más vaga, de qué o cómo es él.

En el desarrollo del texto, se revelan pequeños datos que permiten conocer algunas características de este personaje. Lo primero que se sabe de él es un poco de su

¹² El subrayado es mío.

¹³ Véase Capítulo 1.

¹⁴ El subrayado es mío.

aspecto físico; en el primer encuentro con la narradora, se exhibe que “era lúgubre, siniestro. Con grandes ojos amarillentos, casi redondos y sin parpadeo, que parecían penetrar a través de las cosas y de las personas” (Dávila, 2014, p. 19).

También, se agregan unos cuantos detalles sobre su rutina y actividades diarias, por ejemplo:

Desde el primer día mi marido le asignó el cuarto de la esquina. Era ésta una pieza grande, pero húmeda y oscura. Por esos inconvenientes yo nunca la ocupaba. Sin embargo él pareció sentirse contento con la habitación. Como era bastante oscura, se acomodaba a sus necesidades (Dávila, 2014, p. 19).

Con esta cita, la narradora establece que el huésped disfruta de la humedad y la oscuridad y, además, tiene necesidades que, eventualmente, deberá satisfacer. Después, revela otro dato: “dormía hasta el oscurecer y nunca supe a qué hora se acostaba” (Dávila, 2014, p. 19). Ahora, se sabe su rutina de sueño. Más adelante, se manifiestan sus hábitos alimenticios:

Solamente hacía dos comidas, una cuando se levantaba al anochecer y otra, tal vez, en la madrugada antes de acostarse. Guadalupe era la encargada de llevarle la bandeja, puedo asegurar que la arrojaba dentro del cuarto pues la pobre mujer sufría el mismo terror que yo. Toda su alimentación se reducía a carne, no probaba nada más (Dávila, 2014, p. 21).

Otro dato: sin importar qué tipo de criatura sea, se alimenta exclusivamente de carne, por lo que es fácil comenzar a asociarlo con alguna especie de animal o, inclusive, algún humano.

Más adelante, se revela algo que la narradora temía desde el inicio: el huésped es peligroso. En el incidente con Martín, ella lo encuentra “golpeando cruelmente al niño” (Dávila, 2014, p. 21); este detalle es fundamental para el desarrollo de los personajes y de la historia pues establece el carácter ofensivo del huésped, y obliga a la narradora a reaccionar en el mismo sentido. Finalmente, en el desenlace de la historia se ofrecen los detalles más importantes sobre el huésped:

Vivió muchos días sin aire, sin luz, sin alimento... Al principio golpeaba la puerta, tirándose contra ella, *gritaba desesperado, arañaba...* Ni Guadalupe ni yo podíamos comer ni dormir, ¡eran terribles los *gritos...*! A veces pensábamos que mi marido regresaría antes de que hubiera muerto. ¡Si lo encontrara así...! Su *resistencia* fue mucha, *creo que vivió cerca de dos semanas...* (Dávila, 2014, p. 23)¹⁵.

De la cita, tomaré varios elementos. En primer lugar, se sabe que el huésped grita, y, por ende, debe tener cuerdas vocales o algún mecanismo para producir ese sonido. Segundo, araña, lo que demuestra, sin duda, la existencia de garras o, al menos, uñas. Tercero, es fácil identificar en el huésped un apego a la oscuridad, es por este motivo la elección de su habitación. Por último, y tal vez más importante, el huésped tiene, cuando menos, una noción mínima de supervivencia y busca liberarse para salvar su vida.

No obstante, y a pesar de recibir toda esta información acerca del extraño ente, sigue siendo una incógnita absoluta su naturaleza o aspecto. El monstruo del cuento de Dávila, a diferencia de su contraparte en el de Quiroga, se asemeja bastante a los grandes antagonistas fantásticos de la tradición literaria de terror, como brujas, hombres lobo, vampiros, fantasmas, etcétera. “El huésped” continúa y alimenta la tradición al hacer uso de elementos fantásticos para conformar un villano horroroso que aterra todo a su paso.

La conformación del antagonista a lo largo de los relatos condiciona no solo la interacción de los personajes con ese otro, sino el desarrollo de cada uno de los cuentos. En “El almohadón de plumas” aparece la presencia del otro hasta el final del texto y de una manera muy grotesca, con esto su identidad queda clara de manera perturbadora; en “El huésped” la conformación del otro se convierte en un proceso lento y sistemático de develación, de manera que el texto avanza y el lector recibe detalles sobre el huésped que le permiten, al final de la obra, conformarse una idea, quizá somera, de la identidad de este individuo; cuando menos, las

¹⁵ El subrayado es mío.

características otorgadas sobre este sujeto permiten identificar el enorme riesgo implícito en su presencia.

Existen, por lo tanto, dos presencias que, al inicio de sus respectivos relatos, son no referenciales. En “El almohadón de plumas” basta con la mención, a partir de una descripción breve, para que se sepa que el antagonista es una especie de bicho, parásito de las aves; entonces, en el final del cuento, el otro se convierte en una realidad con referente claro.

En “El huésped”, el personaje no referencial comienza a adquirir características en el desarrollo de su trama para ir llenando el espacio blanco o vacío en el relato. No obstante, y a pesar de que el lector recibe una cierta cantidad de información sobre el ente (para hacerse una idea sobre él), jamás se nos revela con exactitud qué o cómo es; en esto consiste el miedo a lo desconocido en el cuento de Amparo Dávila: el desconocimiento de la naturaleza del otro y, por ende, su capacidad de lastimar. En “El almohadón de plumas” se sabe, al final, el origen de la bestia y lo que le hizo a Alicia; mientras, en “El huésped”, el potencial de peligro es tanto como tan poca la información sobre él.

Estos desplazamientos en la carga temática condicionan de manera importante la conformación del miedo a lo desconocido en uno y otro relato. De nueva cuenta, estas modificaciones están muy apegadas a la ignorancia, elemento del que se nutre el miedo a lo desconocido; mientras que en “El huésped” lo ominoso consiste en el desconocimiento a ciencia cierta de la naturaleza del individuo, en “El almohadón de plumas” recae en la ignorancia absoluta sobre la existencia de un antagonista.

A partir del nombre o, mejor dicho, los apelativos con los que se hace referencia a uno y otro monstruo se construyen diferentes tipos de miedo a lo desconocido; en consecuencia, la carga ominosa que recubra cada relato será muy diferente. En “El huésped” el monstruo aparece desde el inicio y con él se va construyendo la atmósfera ominosa; en “El almohadón de plumas” el ambiente terrorífico se crea a

partir de la ausencia o, mejor dicho, del desconocimiento de la presencia del antagonista. En un cuento, apelan al villano desde el inicio, sin llegar jamás a la identificación absoluta del personaje con un referente externo; en el otro, hasta el final se revela en toda su expresión y, sobre todo, claridad.

A partir de lo ya mencionado en el análisis, es fácil identificar que el tema del miedo a lo desconocido, lo ominoso de cada obra, se construye, en gran medida, en torno a los monstruos. Sin duda alguna, cada una de estas figuras es el mayor de los desplazamientos temáticos en los cuentos, puesto que los otros tres giran, siempre, a su alrededor. Este trabajo defiende que tanto el monstruo de “El almohadón de plumas” como el intruso de “El huésped” son casos de doble y, más allá, implican un desdoblamiento.

En el caso del cuento de Quiroga, el bicho de la almohada puede ser un desdoblamiento de Jordán, una representación de los conflictos de la mujer con su esposo; de una manera severamente irónica, podría reflejar el daño que hizo a su mujer por culpa de la distancia establecida con Alicia; de hecho, a lo largo del cuento, es mayor el tiempo compartido en contacto directo por la joven con el parásito que con su marido. El monstruo, de esta manera, podría ser la representación de los defectos más importantes de él, que tanto dañan a ella: su frialdad, indiferencia y distanciamiento con respecto a su esposa. Este doble succiona la vida de Alicia después de que Jordán, con su inmutable carácter, extirpara las ganas de vivir que tenía su esposa. Ambos provocan un daño enorme a la joven, de maneras distintas, pero no completamente opuestas. Él termina con la vida emocional de ella; el doble, el parásito, con su vida física.

Ahora, en el texto de Dávila, como he comentado, nunca se establece que el ente sea una persona. Sin embargo, las características sobre el individuo, marcadas anteriormente, no están completamente alejadas de lo humano. El huésped come, duerme, tiene ojos, golpea, grita, araña, acecha y, lo más importante, tiene la facultad de morir; el lector se encuentra en constante duda acerca de la naturaleza del individuo.

Además, la narradora revela un detalle fundamental hacia el final del cuento. Cuando relata cómo Guadalupe y ella se pusieron en marcha para asesinar el huésped, establece: “no sé si él se enteró de que mi marido se había marchado, pero ese día despertó antes de lo acostumbrado y se situó frente a mi cuarto [...] Guadalupe y yo pasamos casi toda la noche haciendo planes [...] De cuando en cuando oíamos que llegaba hasta la puerta del cuarto y la golpeaba con furia” (Dávila, 2014, p. 22). Pareciera que el huésped tiene una capacidad deductiva propiamente humana. Justo cuando la narradora y Guadalupe preparan el intento de asesinato, él las acecha de manera especial, como si previera o imaginara que algo está por suceder.

Como puede apreciarse, en ambos relatos se cumple el requisito de que el doble revista la forma humana a pesar de que su entidad no sea de una persona o, en el caso de “El huésped”, a pesar de que nunca sepamos con certeza cuál es su forma.

En muchos casos de desdoblamiento, el individuo primigenio desconoce la presencia de su doble hasta que se topa súbitamente con él. Esta podría considerarse como la forma clásica de presentar a un doble, como en el cuento “William Wilson”, ya comentado; en este relato, el personaje principal, William Wilson, se encuentra con su doble en la escuela, durante su infancia. A partir de ese momento, el doble representa para el protagonista una clase de némesis o antagonista que se encarga de arruinar su vida.

“El huésped” sería, por ende, lo opuesto a esa forma clásica que adopta Poe y muchos otros autores. En primer lugar, porque el individuo primigenio no solo conoce antes que todos los demás personajes a su doble, sino que es él mismo quien lo introduce a cuadro: “mi marido *lo trajo*¹⁶ al regreso de un viaje” (Dávila, 2014, p. 19). Incluso, es él quien protege al huésped y se encarga de que siga en la casa, a pesar de que eso ponga en riesgo al resto de los personajes: “no fui la única en sufrir con su presencia. Todos los de la casa —mis niños, la mujer que me

¹⁶ El subrayado es mío.

ayudaba en los quehaceres, su hijito— sentíamos pavor de él. Sólo mi marido gozaba teniéndolo allí” (Dávila, 2014, p. 19); queda claro que la presencia del huésped era una decisión exclusiva del marido: por el desarrollo del cuento, y la relación que tienen la narradora y el esposo, no sorprende que este sea el caso.

El marido parece no tener problemas con enfrentarse a su mujer a lo largo del cuento, siempre y cuando el huésped permanezca ahí. Tras el ataque al hijo de Guadalupe, Martín, la narradora le pide a su esposo, una vez más, huir de la casa, temiendo por sus hijos. El hombre responde: “cada día estás más histérica, es realmente doloroso y deprimente contemplarte así... te he explicado mil veces que es un ser inofensivo” (Dávila, 2014, p. 22); se niega e insulta a su mujer acusándola de loca. Da la impresión de que el marido preferiría la posibilidad de un asesinato causado por el huésped, aun si la víctima fuese un miembro de su familia, antes de expulsarlo de la casa. Además, el doble no tiene intenciones de dañar al individuo del cual procede, es decir, del marido; por los ataques que realiza, queda claro a quién trataba de herir: “creo que ignoraba por completo a Guadalupe, nunca se acercaba a ella ni la perseguía. No así a los niños y a mí. A ellos los odiaba y a mí me acechaba siempre” (Dávila, 2014, p. 20).

El huésped centra tanto su atención en la narradora que hasta los intentos de ataque hacia sus hijos, y el consumado con Martín, parecen estar destinados a la mujer. El interés de ella, como madre, por sus hijos es pieza clave en la construcción del final. Sin embargo, también se convierte en un arma en su contra utilizada por el huésped. Por esta razón, la narradora vigila a los hijos a cada minuto del día, para asegurarse de que no les pase nada: “cuando los niños se dormían, Guadalupe me llevaba la cena al cuarto. *Yo no podía dejarlos solos, sabiendo que se había levantado o estaba por hacerlo.* Una vez terminadas sus tareas, Guadalupe se iba con su pequeño a dormir *y yo me quedaba sola, contemplando el sueño de mis hijos*”¹⁷ (Dávila, 2014, p. 21); con estas condiciones, la narradora ve su vida afectada a tal

¹⁷ El subrayado es mío.

punto que no puede ni dormir. No es sorpresa, entonces, que la mujer se sintiera acechada por el huésped. Ella misma lo establece más adelante:

Yo no podía dejar de mirar, de vez en cuando, hacia el cuarto de la esquina. Aunque pasaba todo el día durmiendo no podía confiarme. Hubo veces que, cuando estaba preparando la comida, veía de pronto su sombra proyectándose sobre la estufa de leña. Lo sentía detrás de mí... yo arrojaba al suelo lo que tenía en las manos y salía de la cocina corriendo y gritando como una loca. Él volvía nuevamente a su cuarto, como si nada hubiera pasado (Dávila, 2014, p. 20).

Este acecho empeora progresivamente conforme avanza la narración, hasta que en la voz de la mujer puede apreciarse la desesperación:

Cuando salía de su cuarto [el huésped] comenzaba la más terrible pesadilla que alguien pueda vivir. Se situaba siempre en un pequeño cenador, enfrente de la puerta de mi cuarto. Yo no salía más. Algunas veces, pensando que aún dormía, yo iba hacia la cocina por la merienda de los niños, de pronto lo descubría en algún oscuro rincón del corredor, bajo las enredaderas. '¡Allí está ya, Guadalupe!', gritaba desesperada (Dávila, 2014, p. 20).

La persecución del huésped provoca que la narradora se sienta acorralada en todo momento en su propio hogar. Esa sensación no es nueva para la protagonista. Por las amenazas que hace el marido, pareciera que la emoción en la narradora ya existía antes de la llegada del huésped; expresiones como "y si no lo consigues..." provocan que la mujer viva pensando cómo sus acciones pueden afectar a su marido y, por ende, evitándolas. La muestra más clara de esto aparece cuando ella revela: "como la puerta de mi cuarto quedaba siempre abierta, no me atrevía a acostarme, temiendo que en cualquier momento pudiera entrar y atacarnos. Y no era posible cerrarla; mi marido llegaba siempre tarde y al no encontrarla abierta habría pensado..." (Dávila, 2014, p. 21).

De esta manera es posible ver cómo la libertad que el huésped quita a la narradora de andar tranquilamente por su casa ya la había perdido desde antes que apareciera, a causa del marido. Esto es, por tanto, similar al desdoblamiento

ocurrido en “El almohadón de plumas”, pues el huésped continúa la obra destructiva que inicia el marido sobre la narradora.

He establecido anteriormente una distinción entre uno y otro caso al mencionar cómo es que, a diferencia de Alicia, la narradora de “El huésped” asesina a su antagonista. En este caso, el doble no puede finalizar la tarea que comenzó el individuo primigenio, pues la víctima del acecho logra sobreponerse a las circunstancias para derrotar al huésped.

Un aspecto fundamental para Otto Rank en la propuesta del desdoblamiento es el momento en que el sujeto trata de asesinar a su doble. El autor comenta: “el impulso de liberarse del extraño oponente en forma violenta corresponde, como vimos, a los rasgos esenciales del motivo; y cuando uno cede a ese impulso [...] resulta claro que la vida del doble tiene una muy estrecha vinculación con la del propio individuo” (2004, p. 29). Así, generalmente, cuando el individuo intenta matar a su doble termina por suicidarse, como el caso de Dorian Gray o William Wilson a los que me referí anteriormente.

Esta es otra característica que los cuentos aquí analizados no comparten con los relatos de dobles clásicos: el sujeto primigenio no es quien mata a su doble, por lo que no corre riesgo de morir en el asesinato del huésped.

Es importante remarcar que el doble puede llegar a ser “el pasado de una persona [que] se aferra inevitablemente a ésta, y que se convierte en su destino en cuanto trata de liberarse de él” (Rank, 2004, p. 17). Este aspecto es fundamental para el desarrollo de “El huésped” y su relación en este análisis con “El almohadón de plumas”.

Al matar al huésped, al doble de su marido, la narradora ha logrado lo que Alicia no: vencer a ese otro que es “una representación de sus propios defectos y debilidades” (Rank, 2004, p. 29). A partir de esto, la mujer tiene la posibilidad de salvarse y hacer que el destino prefijado del doble de su marido se volteé sobre sí mismo. En otras

palabras, al librarse del otro, existe la posibilidad de que la narradora venza a la contraparte del dúo que se ha encargado de acechar su vida. La salvación plena existe como posibilidad para la narradora de “El huésped”; para Alicia, no.

Llegado a este punto, resulta apropiado sugerir un nuevo tipo de doble, construido a partir de los elementos revisados, que recubra las características enunciadas de cada cuento. Llamo a esta categoría **doble antagónico complementario**, pues se trata de un desdoblamiento desde un sujeto inicial que se construye a partir de sus características y que rivaliza con alguien distinto al ser de origen. Esta clase de doble estará caracterizada por la intención del desdoblamiento de dañar a un tercer sujeto con el que el sujeto inicial tenga una relación violenta.

En el caso de “El almohadón de plumas”, el parásito cumple por completo su función de antagonista complementario. De entrada, este apelativo con el que se hace referencia a él, parásito, da buena cuenta de su origen e intenciones. Estos animales se alimentan de un individuo; tanto Jordán como el monstruo de la almohada hacen precisamente esto con Alicia: uno se alimenta de sus sueños y esperanzas; el otro, de su sangre. En otras palabras, el doble antagonista complementario de “El almohadón de plumas” consume lo que queda de Alicia después de su contacto con Jordán.

Por otro lado, “El huésped” también ejecuta su rol de antagonista complementario. La marcada indiferencia del marido hacia la narradora es aprovechada eficazmente por este monstruo, quien acechará a cada habitante de la casa a partir de la ausencia de una figura de protección que, generalmente (siguiendo el contexto del cuento), debería cumplir el esposo. En este caso, el doble antagonista complementario termina la tarea que inició el marido de la narradora. Mientras el hombre, intencionadamente o no, hacía un asesinato metafórico de su matrimonio y el amor que su mujer le tenía, el huésped busca llevar el daño al terreno de lo físico, de lo real.

Precisamente, esta característica de los dobles en cada cuento es lo que permite terminar de construir en ellos el tema del miedo a lo desconocido: en ello radica su carácter ominoso. Como se comentó, lo ominoso es el límite, el borde donde entran en contacto lo conocido con lo desconocido; los villanos poseen características familiares, aunque el resto de personajes, en especial las protagonistas, lo desconozcan, y características no familiares, que contribuyen al potencial de peligro que traen a la trama. El miedo a lo desconocido, por tanto, es como lo ominoso, pues se encuentra a la frontera de lo familiar y lo no familiar.

Ahora bien, este carácter ominoso condiciona, incluso, el miedo que experimentan los personajes y la resolución de cada relato. Uno de los monstruos recubre más características desconocidas que el otro; mientras el huésped es un doble antagonista complementario con el que se enfrenta el personaje principal desde el inicio, el parásito del almohadón permanece desconocido durante la mayor parte del relato. Recordando la definición de miedo de Galimberti citada anteriormente, esta sensación es una reacción de defensa; en esto consiste el principal desplazamiento entre los cuentos. Como lo ominoso se presenta de inmediato ante la narradora de “El huésped”, ella tiene posibilidad de esa reacción. Por su parte, Alicia no tiene idea de la presencia del villano y es este desconocimiento lo que produce, principalmente, su muerte. Las figuras ominosas de estos relatos construyen los tipos de miedo en cada caso; a partir de los desplazamientos de la carga temática, en función del foco del narrador, la triada trágica y la importancia del nombre, estos dobles fomentan un escenario ominoso muy diferente al de su contraparte.

Al final, ambos relatos usan el mismo tema con intenciones diferentes, generando dos actualizaciones completamente distintas. Mientras que “El huésped” utiliza el miedo a lo desconocido como aliciente para la confrontación de lo ominoso, en “El almohadón de plumas” este terror es insalvable, condena a todo cuanto toca desde el principio. Cada relato actualiza, a su manera, esta temática con modificaciones precisas e importantes. Ambos se inscriben en la misma tradición literaria y también la modifican en múltiples sentidos. Cada uno a su forma, impulsa el desarrollo de

una temática que continuará generando espacios, monstruos, escenarios e individuos ominosos.

Conclusiones

A lo largo de lo revisado en este trabajo, planteo algunas conclusiones. Parto de la premisa de que la Literatura Comparada es una disciplina de los estudios literarios que pretende eliminar las barreras y fronteras físicas, sociales, políticas y geográficas, a partir del análisis de las relaciones entre las obras que serán objeto de estudio, concretado mediante, en este caso, la temalogía, como método comparatístico.

Ello implica abordar los textos a partir de los temas que involucran, contruidos por unidas más pequeñas que se llaman motivos; las modificaciones en dichas unidades mínimas se conocen como “desplazamientos en la carga temática”. Este estudio fue llevado a cabo a partir de cuatro desplazamientos: la focalización, la triada trágica, la nominalización y la teoría del doble.

El primer desplazamiento temático entre las obras es la focalización que adopta el narrador para contar cada historia. En “El huésped”, la narradora autodiegética narra desde la perspectiva de la protagonista, por lo que la información es filtrada a través de ella; esto permite observar la evolución del personaje a lo largo de la obra para dejar de ser un ente pasivo (víctima) y convertirse en el victimario. También gracias al foco, se comienza a construir el tema del miedo a lo desconocido en el cuento, pues es la forma en que está narrado lo que recubre el carácter ominoso del monstruo, en tanto la información que ofrece acerca de él es muy limitada.

Por otro lado, “El almohadón de plumas” está narrado de forma heterodiegética, a una distancia mucho mayor, lo que es una metáfora de la separación que existe entre los personajes principales, los esposos. Gracias a esta visión se conoce que la protagonista, Alicia, está completamente aislada y, al mismo tiempo, el tema empieza a anunciarse en la obra. El miedo a lo desconocido en este cuento consiste en que ni el lector ni los personajes saben qué es lo que pasa con la supuesta enferma: el final hace que el miedo se detone por completo.

El segundo desplazamiento es el orden de la triada trágica, pues ambos cuentos presentan una modificación con respecto a la forma clásica de la tragedia. En “El almohadón de plumas”, esta importante alteración consiste en el orden de los factores: la anagnórisis ocurre después del *pathos*. Esto no solo elimina la posibilidad de salvación para Alicia, sino que contribuye a la conformación del tema haciendo que la presencia de lo ominoso estalle hasta el final del cuento. De esta forma, el monstruo permanece escondido, desconocido, hasta el desenlace, donde la anagnórisis final detona por completo el tema y la figura ominosa del telato; a diferencia de la tradición de terror en la que los monstruos aterran a los personajes mucho antes del final e, incluso, desde el inicio.

En “El huésped”, el cambio no es de orden secuencial, sino de quien recibe los efectos del *pathos*. Gracias a que la anagnórisis ocurre en un momento crucial, que permite a la narradora y a Guadalupe darse cuenta del terrible peligro al que se enfrentan, ambas tienen posibilidades de evitar el desenlace trágico. De esta manera, el *pathos* se revierte hacia el monstruo y, con esto el cuento se aleja de la tradición literaria de terror, pues el villano, el antagonista, quien se supone debe ser el victimario, se convierte en la víctima.

El tercer desplazamiento es la nominalización que reciben los antagonistas en los relatos. En el caso de “El huésped”, es fundamental que la narradora evite referirse a él con un nombre propio y, por lo contrario, siempre utilice el pronombre *él* para mencionarlo; de esta manera, el ente pierde su noción de persona y no tiene para el lector un referente claro externo, por lo tanto, su naturaleza termina siendo una incógnita constante a lo largo del cuento. Esta vacilación genera la pertenencia del texto a lo fantástico, pues no existe una explicación para la naturaleza del huésped. Esta duda se extiende de los personajes hasta el lector. Además, el tema se ve reforzado pues las características, capacidades y aptitudes del antagonista son completamente desconocidas para todos; con esto, la obra de Amparo Dávila hace honor a la inmensa tradición literaria de horror que se ha nutrido, durante siglos, de monstruos y villanos fantásticos para asustar.

En “El almohadón de plumas”, la mayoría del texto no se nombra al antagonista porque los personajes ni siquiera lo conocen, es más, no saben de su existencia. Sin embargo, en el final, la forma en la que es descrito permite al lector asociarlo, de inmediato, con un parásito real, un bicho de las aves. La omisión de la información con respecto al monstruo contribuye a la conformación del tema del miedo a lo desconocido. Además, esto separa al cuento de Horacio Quiroga de la tradición fantástica que utiliza Dávila e introduce su relato en el terreno de lo extraño, pues, si bien al principio los sucesos parecen extraordinarios, en el desenlace de la obra reciben una explicación válida.

El último desplazamiento es la presencia del doble. En ambos cuentos, los dobles son complementarios antagónicos, pues buscan dañar a las protagonistas a pesar de ser emanados de los esposos, a diferencia de las historias de desdoblamiento tradicionales en que estos villanos pretenden convertir en víctimas a los sujetos originarios de los cuales proceden. Mientras que el parásito de “El almohadón de plumas” tiene éxito, pues logra terminar la vida física de Alicia, luego de que Jordán hiciera lo propio con su vida emocional, el monstruo de “El huésped” fracasa al intentarlo.

A través de estos motivos, en ambos cuentos se construye el tema del miedo a lo desconocido con actualizaciones completamente distintas. La de Quiroga resulta completamente tenebrosa y desalentadora; su protagonista se hunde en la muerte con una rapidez que intensifica el tono aterrador del relato. En cambio, el texto de Dávila brinda espacio a la esperanza y a la lucha contra aquello que produce terror. Uno es plenamente horroroso, mientras que el otro permite la salvación ante el miedo. Sin embargo, los dos nacen a partir del mismo tema y, lejos de separarse por completo por sus diferencias en la carga temática, coexisten y alimentan el mismo sistema literario y la tradición a la que pertenecen.

De esta forma, compruebo la hipótesis que propuse al inicio del análisis: que el miedo a lo desconocido condiciona el desarrollo y desenlace de los relatos, los cuales terminan siendo actualizaciones muy distintas del mismo tema. Además,

también logro los objetivos, pues ya establecí las diferencias que existen entre uno y otro relato y cómo se separan y acercan a la tradición literaria del horror, gracias a los desplazamientos temáticos.

En resumen, tanto “El almohadón de plumas” como “El huésped” son cuentos que poseen el mismo tema, el miedo a lo desconocido, aunque, a partir de los diferentes motivos que lo construyen en cada caso y las discrepancias entre los motivos, generan actualizaciones distintas. Por un lado, el relato de Horacio Quiroga es completamente terrorífico, pues no existe salvación para los personajes que se ven consumidos por el efecto trágico que produce lo ominoso; al mismo tiempo, se separa de la tradición fantástica del terror al ofrecer un monstruo propio de las leyes del mundo tal como se conoce. Por otro lado, el texto de Amparo Dávila es más esperanzador, pues abre la puerta a la posibilidad de salvación a pesar de la existencia de lo horroroso; además, abona a la tradición terrorífica fantástica ofreciendo un monstruo plenamente ominoso, el cual es tan peligroso como tan poca la información que se tiene sobre él. Ambos relatos actualizan un tema de larga duración de forma brillante y entran en el sistema literario de la tradición del terror universal.

Fuentes

- Altamiranda, D. (2000). "Campo designativo de la expresión 'literatura fantástica'". *Escritos*. (número 21), pp. 59-75.
- Alvardo, O. (2007). "El relato perfecto: teoría del cuento en Horacio Quiroga". *Revista Espiga* (número 14-15), pp. 99-110. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=467846087008>
- Aristóteles (1981). *El arte poética*. México: Espasa-Calpe.
- Bargalló, J. [ed.]. (1994). *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*. Sevilla: Alfar.
- Benveniste, É. (2004). *Problemas de lingüística general I*. México: Siglo XXI.
- Beristáin, H. (2010). *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa.
- Bobes, C. et al. (1995). *Historia de la teoría literaria I. La antigüedad grecolatina*. Madrid: Gredos.
- Camarero, J. (2008). *Intertextualidad. Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*. Barcelona: Anthropos.
- Cázares, L. (2009). "Personajes femeninos en los cuentos de Amparo Dávila: Repeticiones y variaciones". *Casa del tiempo, volumen II* (número 14-15), pp. 75-79. Recuperado de: http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/14_15_iv_dic_ene_2009/casa_del_tiempo_eIV_num14_15_75_79.pdf
- Cota, E. y Vallejos, M. (2016). "Lo fantástico, lo monstruoso y la violencia psicológica en 'El huésped' de Amparo Dávila". *Revista de filología y lingüística de la Universidad de Costa Rica, volumen 42* (número especial), pp. 169-180. Recuperado de: https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwi_jNv-rPvAhVDHM0KHfOtDiYQFjAAegQIBxAB&url=https%3A%2F%2Frevistas.ucr.ac.cr%2Findex.php%2Ffilyl

ing%2Farticle%2Fdownload%2F26500%2F26730&usg=AOvVaw30V2sQiXx
VQm5_8kJ2A_8J

Dávila, A. (2014). "El huésped". En *Cuentos reunidos* (pp. 19-23). México: FCE.

Evangelista, I. et al. (2018). "El huésped de Amparo Dávila, del ansia al horror". *Letras, volumen 89* (número 130), en línea. Recuperado: http://www.scielo.org.pe/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2071-50722018000200008&lng=es&nrm=iso&tlng=es

Fernández, J. (2017). *El terror psicológico. Un estudio sobre el miedo* (tesis inédita de licenciatura). Sevilla: Universidad de Sevilla. Recuperado de: https://idus.us.es/xmlui/bitstream/handle/11441/73963/WAOTFG_130.pdf?sequence=1

Freud, S. (2009). *Obras completas: De la historia de una neurosis infantil: El hombre de los lobos y otras obras: 1917-1919*. Buenos Aires: Amorrortu.

Galeano, F. (2009). "Lo ominoso y la mirada, lo real en 'El hombre de arena'". *Affectio Societatis* (número 10), pp. 1-8. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3988693>

Galimberti, U. (2002). *Diccionario de Psicología*. México: Siglo XXI.

García, G. (2006). "Horacio Quiroga, escritor de vanguardia". *Anclajes, volumen X* (número 10), pp. 113-126. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/pdf/224/22435820006.pdf>

Genette, G. (1989). *Figuras III*. Barcelona: Lumen.

Gnisci, A. (comp.) (2002). *Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica.

Guillén, C. (2005). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Tusquets.

Kristeva, J. (1988). "Freud: 'heimlich/unheimlich', la inquietante extrañeza". En Kristeva, J. (1998) *Etrangers á nous-mêmes*. (pp. 359-368). Gallimard.

Recuperado de: http://www.debatefeminista.cieg.unam.mx/wp-content/uploads/2016/03/articulos/013_27.pdf

Llácer, E. (1996). "El terror en la literatura: el diseño de la 'Tale' de Poe". *Revista REDEN* (número 11), pp. 9-24. Recuperado de: <https://core.ac.uk/download/pdf/58905521.pdf>

Llovet, J. et al. (2007). *Teoría literaria y literatura comparada*. Barcelona: Ariel.

Lovecraft, H. P. (2002). *El horror en la literatura*. Madrid: Alianza.

Martínez, P. (2017). "La importancia del nombre propio en la constitución del sujeto". *Revista de Humanidades* (número 30), pp. 155-166. Recuperado de: http://espacio.uned.es/fez/eserv/bibliuned:revistaRH-2017-30-5035/Importancia_nombre_propio.pdf

Mejía, J. (1993). "La comprensión aristotélica de lo trágico". *Universitas Philosophica, volumen 11* (número 21), pp. 73-94. Recuperado de: https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=2&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwi1zqCczovIAhW9HTQIHf9gCvMQFjABegQIBRAB&url=http%3A%2F%2Frevistas.javeriana.edu.co%2Findex.php%2Fvniphilosophica%2Farticle%2Fview%2F11582%2F9478&usg=AOvVaw1Vxycc69OtgU7eGQN_MwS

Naupert, C. (1998). "Afinidades (s)electivas. La tematólogia comparatista en los tiempos del multiculturalismo". *DICENDA. Cuadernos de Filología Hispánica* (número 16), pp. 171-183. Recuperado de: <https://core.ac.uk/download/pdf/38832887.pdf>

Naupert, C. (2001). *La tematólogia comparatista: entre teoría y práctica*. Madrid: Arco/Libros. Pimentel, L. A. (1993). "Tematología y transtextualidad". *Nueva Revista de Filología Hispánica, volumen 41* (número 1), pp. 215-229. Recuperado de: <https://nrfh.colmex.mx/index.php/nrfh/article/view/931>

Pimentel, L. A. (1994). *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México: Siglo XXI.

- Puccini, D. y Yurkievich, S. (2010). *Historia de la cultura literaria en Hispanoamérica* // México: FCE.
- Quiroga, H. (2016). "El almohadón de plumas". En *Cuentos de amor de locura y de muerte* (pp. 59-62). Madrid: Mestas.
- Rank, O. (2004). *El doble*. Buenos Aires: JCE.
- Romero, D. [(ed.) (1998). *Orientaciones en la literatura comparada*. Madrid: Arco/Libros.
- Schmeling, M. (1984). *Teoría y praxis de la literatura comparada*. Barcelona: Alfa.
- Todorov, T. (2006). *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires: Paidós.
- Tomachevski, B. (1982). *Teoría de la literatura*. Madrid: Akal.