



LUNDS
UNIVERSITET

Språk- och litteraturcentrum

Tutor: Christian Claesson

Examinadora: Ingela Johansson

JUEGO DE MUÑECAS

Uso y función de la muñeca en cuentos de
José Martí, Carlos Fuentes y Rosario Ferré

Kandidatuppsats

Primavera 2014

Christer Bermheden

RESUMEN

Este estudio parte de la observación de que existe una abundancia de textos literarios donde muñecas funcionan como personajes. En esta tesina se analizan tres cuentos hispanoamericanos, todos con una muñeca como uno de los personajes. Son las muñecas las que acaparan la atención, y el estudio se centra en el papel que desempeñan y explora qué comunican los textos a través de ellas. Las muñecas se introducen ya en los títulos, que a su vez se parecen – “La muñeca negra” de José Martí, “La muñeca reina” de Carlos Fuentes y “La muñeca menor” de Rosario Ferré – pero aunque los relatos parezcan tener mucho en común a primera vista, el análisis muestra que la muñeca tiene un distinto significado simbólico en cada cuento, y encima lleva connotaciones socio-político-culturales que difieren de un relato a otro. Más aún, el papel que juega la muñeca protagonista influye en el estilo literario de una manera que hace que se acuñen los cuentos como representantes de tres diferentes géneros.

Palabras clave: José Martí, Carlos Fuentes, Rosario Ferré, cuentos, muñeca, símbolo, connotaciones, género literario

ÍNDICE

1. Introducción	4
1.1 Observación principal.....	4
1.2 Objeto de estudio	5
1.3 Campo de investigación.....	5
1.4 Propósito.....	7
1.5 Preguntas de investigación	7
1.6 Teoría y método	7
1.7 Trasfondo general	9
2. Análisis.....	11
2.1 “La muñeca negra” – un cuento de hadas.....	11
2.1.1 Resumen.....	11
2.1.2 Análisis.....	12
2.2 “La muñeca reina” – un cuento extraño	19
2.2.1 Resumen.....	19
2.2.2 Análisis.....	20
2.3 “La muñeca menor” – un cuento fantástico	26
2.3.1 Resumen.....	26
2.3 2 Análisis.....	27
3. Conclusión	33
3.1 Recapitulación.....	33
3.2 Reflexión final.....	35
3.3 Futuros caminos de investigación.....	36
4. Bibliografía.....	37

1. INTRODUCCIÓN

A lo largo de la historia, el uso de imágenes parecidas a seres humanos ha variado mucho, desde la costumbre que existía ya en la Edad Media de realizar efigies y esculturas de piedra y cera para conmemorar a personas históricas y religiosas hasta las exposiciones de figuras de cera y atracciones turísticas como Madame Tussauds.

Según Columbia Electronic Encyclopedia, entre los artefactos recuperados de las culturas antiguas de Egipto, Grecia y Roma se han encontrado muñecas de varios materiales como madera, hueso, barro y marfil. En aquel tiempo tenían un estatus de culto y se las usaba sobre todo como símbolos. Más tarde, en países católicos, se empezaron a utilizar en ceremonias religiosas, y a partir del siglo XV se mandaban muñecas de Europa a las colonias de Norteamérica con ropa y peinado típicos de la última moda. A principios del siglo XIX aparecieron muñecas de cera y porcelana, y en el siglo XX la producción de muñecas como juguetes se convirtió en una industria muy grande, sobre todo en los EEUU. No obstante, en algunos países el uso es todavía ceremonial, como en Japón. En la India se las regala a las novias muy jóvenes cuando se casan y en África a las chicas cuando alcanzan su madurez sexual.¹

1.1 OBSERVACIÓN PRINCIPAL

Una muñeca es una representación de una persona – un doble – y por lo tanto tiene rasgos humanos. El hecho de que se parezca tanto a un ser humano sin tener sus sentimientos la pone en la zona fronteriza entre lo real y lo místico, lo que puede explicar su inherente capacidad de fascinar, sobre todo si es de tamaño real.

“La muñeca negra”, “La muñeca reina” y “La muñeca menor”, tres cuentos, todos hispanoamericanos y todos con “muñeca” en el título, lo que indica que ella juega un papel central, representan diferentes géneros y pertenecen a diferentes épocas literarias. Una de las muñecas está prefabricada y es pequeña – un juguete. Las otras dos

¹ Columbia Electronic Encyclopedia. (2013) Doll. [En línea]. Disponible en <http://education.yahoo.com/reference/encyclopedia/entry/doll> . [Fecha de consulta: 12 de marzo de 2014].

son copias exactas de personas y de tamaño real. La una sustituye a su modelo en un culto enfermo, y la otra entra en simbiosis con la persona que representa, lo que tiene como resultado una transformación asombrosa.

Las características de los cuentos evocan curiosidad y despiertan un deseo de saber qué hace el concepto de la muñeca con el texto y qué comunican ellos mediante sus personajes parecidos a seres humanos pero a la vez mudos e inanimados.

1.2 OBJETO DE ESTUDIO

Los tres cuentos que constituyen el enfoque de la tesina son “La muñeca negra” (1889), un cuento de hadas del cubano José Martí, “La muñeca reina” (1964), un cuento extraño del mexicano Carlos Fuentes y “La muñeca menor” (1976), un cuento fantástico de la puertorriqueña Rosario Ferré.

1.3 CAMPO DE INVESTIGACIÓN

El doble como figura literaria en forma de un autómatas o una muñeca está bien establecido desde hace siglos, como dice Carriker (1998: 9), y las figuras están construidas y diseñadas como imitaciones de sus creadores. Pueden tener la forma de muñeca, miniatura, títere, maniquí o homúnculo, constituyen un subconjunto del doble, y por ser familiares y a la vez desconocidas, cumplen bien el requisito de lo tenebroso y lo siniestro (1998: 13), lo que Freud denomina *das Unheimliche*.

Los tres cuentos que constituyen el centro de interés de esta tesina se publicaron hace mucho, en 1889, 1964 y 1976 respectivamente, y cada uno ocupa un prominente lugar en la literatura hispanoamericana, así como hacen los escritores. En consecuencia, existe abundante crítica sobre las obras. Hay estudios que enfocan las muñecas mismas, aquellos que se centran en el comportamiento de los personajes de los cuentos, sus sentimientos y pensamientos, y teorías que no se dirigen justamente a los textos en cuestión, sino que presentan observaciones más generales que son válidas para este trabajo.

Entre los análisis críticos de “La muñeca negra” se encuentra el de Peña (2009) que aborda las conexiones entre el cuento de Martí y *La cabaña del tío Tom* de Harriet Beecher Stowe y proporciona detalles importantes. La crítica de Swier (2009) adapta una perspectiva adulta, aunque la obra, según escribe el autor mismo en el prólogo, está escrita expresamente para niños. Ella ve en el cuento un discurso nacionalista y una polémica de capitalismo, materialismo, moralidad y raza.

De los estudios dirigidos a “La muñeca reina”, el de Durán (1982) se enfoca en la muñeca misma y, aunque lo hace desde una perspectiva limitada, ofrece algunos detalles interesantes para esta tesina. Cáceres (2010) ilustra el problema de clasificar el cuento por su carácter, y trata de explicar por qué se ha integrado el texto en los *Cuentos sobrenaturales*. Valverde (2002) se acerca al texto desde una perspectiva psicoanalítica y entiende que el comportamiento y las acciones del protagonista dependen de opuestos internos – lo masculino y lo femenino. De este modo aplica las teorías de Jung sobre el ánima, centrándose en las oposiciones que ve manifestadas en el texto. Ya Larson (1982) utiliza el patrón de arquetipos en su análisis y hace referencia a otros estudios sobre las obras de Fuentes que han enfocado lo inconsciente. En su análisis bastante profundo de “La muñeca reina”, Gyurko (2007) aplica varios aspectos. Investiga las ilusiones del protagonista, sus fantasías románticas, su idealización de Amilamia y la de los padres. Además cuestiona la moralidad de los padres y busca explicaciones sobre las obsesiones del protagonista del pasado y de la chica en la personalidad de él, abordando temas cercanos al psicoanálisis.

Los estudios críticos que abordan “La muñeca menor” aportan diversas interpretaciones de la muñeca como símbolo y de la transformación de la sobrina al final del cuento. Algunos, como Rodero (2009), atribuyen la metamorfosis a rebelión y venganza mientras que Bilbija ve como motivo central del texto “the discovery, recognition and the ultimate repression of female sexuality” (1994: 885). Otros críticos se centran en el carácter del cuento y lo analizan desde el punto de vista de lo fantástico, como hace Martín (2010-2011) en su estudio profundo que enfoca el concepto de lo siniestro evocado por los dobles y las muñecas.

1.4 PROPÓSITO

El propósito de esta tesina es investigar el uso y la función de la muñeca en tres cuentos hispanoamericanos – “La muñeca negra” (1889) de José Martí, “La muñeca reina” (1964) de Carlos Fuentes y “La muñeca menor” (1976) de Rosario Ferré. En cada uno de los cuentos hay varias muñecas, una figura central y otras que desempeñan papeles menores. No obstante, las muñecas protagonistas difieren tanto en cuanto al papel que juegan y al significado simbólico como en cuanto a las subyacentes connotaciones socio-político-culturales que llevan.

Como se ha visto, entre la mucha crítica dirigida a los tres cuentos, falta la que se centra en la muñeca como efigie y símbolo y en el papel que juega. En este trabajo se abordarán tanto una visión enfocada en las muñecas mismas como una perspectiva más amplia de los diferentes papeles que juegan.

Además se estudiarán los cuentos desde el punto de vista de su carácter – un cuento de hadas, un cuento extraño y un cuento fantástico – para analizar el impacto que tienen las muñecas en el género literario.

1.5 PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN

La investigación de esta tesina se apoya en las siguientes preguntas:

- ¿Qué papeles desempeñan las muñecas?
- ¿Cuáles son las connotaciones socio-político-culturales que lleva la función de la muñeca?
- ¿De qué manera influye la función de las muñecas en el género literario?

1.6 TEORÍA Y MÉTODO

Para entender la relación compleja entre los personajes y las muñecas y así facilitar la comprensión total de la lectura se han estudiado teorías que abordan temas psicológicos, psicoanalíticos y filosóficos. Debido a que los tres cuentos difieren tanto, el enfoque de las teorías que servirán como base del análisis también se distingue.

Para el estudio de “La muñeca negra” desde la perspectiva elegida son útiles las teorías tanto sobre el desarrollo del niño como sobre su relación con y el uso de los juguetes. En cuanto a estudios de la relación niño–muñeca cabe mencionar a Donald Winnicott (1971) y sus teorías sobre los objetos transicionales y cómo los niños se identifican con ellos. El estudio de Smirnova (2011) aborda las funciones de los juguetes en el juego, las características del juguete como herramienta psicológica y la relación entre niño y juguete. Bernstein (2011) se acerca al juego de niños desde el flanco de raza y describe el desarrollo de las muñecas como accesorios de libros para niños en el siglo XIX y el papel de ellas en las actuaciones inspiradas por esos libros. Kurtz-Costes et al. (2011) informan sobre su estudio de la preferencia de género y raza realizado con niñas de tres y cinco años.

Es conveniente acercarse a “La muñeca reina” desde un punto de vista filosófico-psicoanalítico y dejar entrar en juego el proceso de cumplimiento de deseo. Pataki (2006) asevera que el cumplimiento de deseo en algunos momentos puede ser intencionado y considera ciertos síntomas, fantasías y acciones irracionales como maneras deliberadas de cumplir un deseo. Al escudriñar las referencias de Freud al concepto de idealización, Spruiell (1979) aporta algunas ideas que se pueden aplicar a un análisis del cuento de Fuentes.

Para entender el efecto que pueden tener los muchos dobles en “La muñeca menor” se estudiarán las teorías de Freud (2003) de lo siniestro o, como lo denomina él mismo, *das Unheimliche*².

Una manera de investigar el uso y la función de la muñeca es preguntarse qué impacto tiene el artefacto en la lectura. A este respecto se hacen útiles las teorías de Todorov (1975) y su clasificación de los géneros y modos literarios, así como las modificaciones presentadas por Jackson (1998).

El corpus que constituye el objeto de análisis consta de “La muñeca negra” de José Martí, “La muñeca reina” de Carlos Fuentes y “La muñeca menor” de Rosario Ferré, todos

² *Unheimlich* es una palabra alemana que es difícil de traducir. Es el antónimo de *heimlich*, que tiene dos sentidos muy diferentes: La primera *heimlich* está derivada de *Heim*, “casa”, y significa “familiar”, “cómodo”, “seguro”. La segunda significa “secreto”, “oculto”, “escondido”. *Unheimlich* es el antónimo de la primera. En inglés se usa “uncanny” y en español “siniestro” o “tenebroso”.

cuentos hispanoamericanos con muñecas en un papel central como rasgo común. No obstante, aunque haya otras similitudes, las diferencias prevalecen. Se investigará el estatus de las muñecas y se enfocarán el uso y la función de ellas en los cuentos. Se aplicarán las teorías de Donald Winnicott, sobre todo las relacionadas con los objetos transicionales, y las de Freud sobre idealización y cumplimiento de deseo. Además se estudiarán los relatos desde el punto de vista de su carácter – un cuento de hadas, un cuento extraño y un cuento fantástico – para analizar el impacto que tienen las muñecas en el género literario. Con respecto a este trabajo se emplearán las teorías de Freud, Todorov y Jackson.

Habiendo presentado la literatura que se dirige a los cuentos que constituyen el objeto de estudio, en el siguiente apartado se mencionarán algunas obras literarias donde las muñecas funcionan como personajes.

1.7 TRASFONDO GENERAL

En la literatura, el doble/la muñeca puede representar cualquier cosa o persona. Puede convertirse en un ser vivo o, al contrario, puede ser el resultado de una transformación o metamorfosis. Puede actuar como si estuviera vivo y protestar o defenderse y puede funcionar como símbolo y portavoz de su creador. Las maneras de usar la muñeca en una obra literaria parecen infinitas y su presencia fascina y a veces espanta al lector.

En *Frankenstein*, una novela gótica de Mary Shelley (1818), un joven científico crea un semblante de un ser humano y le da la vida. La criatura, que por su horroroso aspecto es recibida con asco y aversión, representa al salvaje noble que es bueno de naturaleza pero que por mal tratamiento se convierte en un monstruo.

En *El hombre de la arena* de E.T.A. Hoffmann (1816), el protagonista se enamora de una muñeca, Olimpia, que no es más que un autómata construido por un profesor de física y un relojero. La obsesión del protagonista ni siquiera se reduce a pesar de la falta de la muñeca de hablar. Solo sabe pronunciar unas "Ah—ah!" como respuesta a cualquier tipo de discurso.

Tanto como el monstruo de Frankenstein, el protagonista de *Las aventuras de Pinocho* de Carlo Collodi (1883) se hace cada vez más consciente de su propio yo. Nacido como

muñeco tallado a mano, está formado por su experiencia de fallos y errores hasta que se convierte en un ser vivo.

Carriker (1998) menciona otras obras literarias donde muñecas juegan un papel prominente. En *La muñeca de porcelana* de León Tolstoi (1863), la mujer del narrador se convierte en una muñeca de porcelana de vez en vez, pero solo cuando la pareja está sola. Cuando está en compañía de otra gente, la mujer, que está embarazada, retoma su cuerpo humano de carne y hueso. Además, como muñeca se hace tan pequeña que su marido la guarda bajo su barba.

Las muñecas en el poema de W.B. Yeats *The Dolls* (1911) se rebelan contra la aparición del bebé recién nacido en la familia que es dueña de la casa de muñecas. Según Carriker, *The Captain's Doll* de D. H. Lawrence (1923) "is the story of Alexander Hepburn's search for a self and for a love relationship that is real – not ideal" (1998: 77), y el cuento de Edna O'Brien, *The Doll* (1968), "focuses on a doll that ages while living in the house of an undertaker. Surrounded by the motifs of death, it must daily witness the cost of life." (1998: 99). Otras obras con personajes muñecas mencionadas por Carriker son *The Dolls' House* (1921) de Katherine Mansfield, *Gogol's Wife* (1954) de Tommaso Landolfi, *The Magic Toyshop* (1967) de Angela Carter and *The Resplendant Quetzal* (1977) de Margaret Atwood.

Entre obras más recientes cabe mencionar el cuento corto *Barbie-Q* (1991) de Sandra Cisneros, que critica la industria de muñecas, el comercialismo y el marketing del ideal femenino consumido por las niñas.

2. ANÁLISIS

El análisis se dividirá en tres secciones, una para cada uno de los cuentos, y cada sección en tres apartados: presentación, resumen y análisis.

2.1 “LA MUÑECA NEGRA” – UN CUENTO DE HADAS

José Martí (1853-1895) fue un escritor cubano, cuya enorme producción, como dice Oviedo, incluye “poesía, prosa (de ficción y de ideas), diario, teatro, crítica literaria y estética, periodismo, proclamas y escritos políticos, un inmenso epistolario y una miscelánea de textos imposibles de clasificar” (2005: 232). Gran parte de su vida profesional se dedicó a la “lucha en favor de la independencia cubana del dominio español, por la que es venerado como mártir, apóstol y fundador de la nación” (2005: 232).

“La muñeca negra” aparece en el cuarto número de *La edad de oro*, una revista publicada en Nueva York, donde Martí residió unos quince años a finales de su vida. Este número es el último y se publica en octubre 1889. Según el subtítulo, es una “publicación mensual de recreo e instrucción dedicada a los niños de América” (Martí, 1964: 299)³. No está claro qué es “América” y no se detecta ninguna limitación en el prólogo de la revista, donde Martí explica sus objetivos con sus textos: “para que los niños americanos sepan cómo se vivía antes, y se vive hoy, en América”. Por consiguiente, en esta tesina se opta por todo el continente americano, así como Swier: “*La Edad de Oro* [was] directed to Hispanic children in Latin America and the United States” (2009: 50).

2.1.1 RESUMEN

“La muñeca negra” cuenta la historia de una familia de la clase alta que celebra el aniversario de su hija Piedad cuando cumple ocho años. Los padres tienen gente empleada – una criada, un cocinero, una lavandera y un jardinero – y todos se ocupan de

³ De ahora en adelante, en los apartados 2.1.1 y 2.1.2 se utilizará solo el número de la página para referirse al cuento “La muñeca negra” de José Martí.

las preparaciones. El día antes, por la noche cuando Piedad está dormida, la madre y el padre entran en su habitación que está llena de juguetes de alta calidad. Junto a Piedad, “en la almohada, durmiendo en su brazo, y con la boca desteñida de los besos, está su muñeca negra” (481).

El día siguiente, su cumpleaños, Piedad habla con su muñeca y expresa su compasión por ella: “¡Mamá mala, que no te dejó ir conmigo, porque dice que te he puesto muy fea con tantos besos, y que no tienes pelo, porque te he peinado mucho!” (481) Durante la fiesta, el padre le da otra muñeca de seda y porcelana con un vestido rosado y medias de encaje. Piedad la lleva a un paseo en el jardín, pero está decepcionada porque no se puede comunicar con ella, y la deja en un tronco. Dice a sus padres que está muy cansada y que quiere acostarse. La criada la lleva al dormitorio y cuando apaga la luz, Piedad besa y abraza a la muñeca negra, le da un ramo de nomeolvides y antes de dormir le dice “¡te quiero, porque no te quieren!” (484).

2.1.2 ANÁLISIS

El revolucionario José Martí conocía bien la fuerza explosiva que tiene la literatura. Había leído el libro de Harriet Beecher Stowe, *La cabaña del tío Tom*, que enfoca la esclavitud y el maltrato de los esclavos en el sur de los EEUU. De hecho, Martí analizó el libro, aunque no terminara su estudio crítico, según Peña (2009: 51). La novela se publicó en 1852, nueve años antes de que estallara la Guerra Civil norteamericana. Tuvo un gran impacto en la cuestión de la esclavitud y reforzó los argumentos de los abolicionistas. Según Weinstein (2004, citada en Vollaro, 2009: 18), se dice que Abraham Lincoln saludó a la escritora con las palabras “So you’re the little woman who wrote the book that made this great war!” Los EEUU abolieron la esclavitud en 1865 y Cuba en 1886, tres años antes de que Martí publicara *La edad de oro*.

Peña, que ve lo racial como la “columna vertebral” del cuento (2009: 52), indica que *La cabaña del tío Tom* y “La muñeca negra” tienen mucho en común, detalles que no pueden ser “meras coincidencias” (2009: 53). Por muy cuento de hadas que sea, el relato lleva connotaciones tanto sociales y culturales como políticas. Mediante la experiencia de Piedad, que tiene ocho años, Martí hace a los jóvenes lectores aprender cómo es el mundo.

La psicóloga Smirnova ha estudiado cómo los niños se relacionan a juguetes de carácter. Según ella, cuando los niños juegan, sus acciones se basan no en objetos sino en pensamientos. Sienten que están en una situación imaginaria, no en una real. El juego abre el camino a nuevas competencias clave – imaginación creativa, pensamiento creativo y conciencia de la identidad propia (2011: 35). Juguetes de carácter, como la muñeca, dan paso a humanización. En el juego con muñecas, se realizan dos procesos simultáneos. Primero, el niño habla por la muñeca, pregunta y responde en nombre de ella y reproduce situaciones de su propia vida. Segundo, cada juguete siempre lleva una cierta aura del tiempo y del lugar donde fue creado. Juguetes creados por adultos siempre reflejan las visiones del mundo de los adultos – su ideología, sus gustos, su moda. Por eso contribuyen a los conceptos sociales y cotidianos de los niños y los hacen conocer los modelos de la vida social (2011: 37).

Al usar las muñecas, los niños aprenden a dominar varios modelos sociales, dice Smirnova: “There is no doubt of the effect a doll image has on children. In a play with a doll, a certain kind of identification takes place” (2011: 37). Además, jugar no es escapar de la realidad. Al contrario, es una manera de acceder a lo real. Una muñeca es más que un juguete; es una pareja con quien se comunica, un amigo. Dice Smirnova: “It is acknowledged that many children have favourite toys that they never want to part with: they speak to them, share good things and thoughts with them, sleep and eat with them, take them for walks and bring them to nursery” (2011: 39). En una encuesta entre adultos sobre qué solían hacer con sus muñecas mencionaron muchas actividades como andar, dormir, comer pero muy pocos dijeron que solían *jugar* (2011: 39). Smirnova destaca que el juguete no es un espejo o una reflexión del ego sino otro ego, así que conversar con un juguete es conversar con su *álder ego* (2011: 39).

Cabe destacar la gran diferencia entre las maneras de describir las dos muñecas. El narrador solo refiere a Leonor como “la muñeca negra” y no ofrece ningún detalle sobre su aspecto en cuanto a material, colores, rasgos o ropa, de dónde viene o quién se la regaló a Piedad. La imagen que recibe el lector se la presenta Piedad en su monólogo/diálogo con Leonor, pero tampoco está muy detallada. Solo dice que no tiene pelo, que el lazo de un zapato no está bien hecho y que las uñas no están limpias (481). No obstante, lo que dice no es una descripción objetiva. En consecuencia, el lector no sabe si es una imagen correcta o si es producto de la imaginación de Piedad. Los otros

juguete, en cambio, están descritos de una manera muy detallada, hasta la pequeñita banqueta de piano. Es “de espaldar, hecha de la caja de una sortija, con lo de abajo forrado de azul; y la tapa cosida por un lado, para la espalda, y forrada de rosa; y encima un encaje” (480).

La imagen de la muñeca rubia que se le da al lector es también bastante completa: “es como el sol el pelo [...], tiene el vestido rosado, [...] medias, de encaje” (482). Además, es “de seda y porcelana” (482) y tiene “ojos azules” (483). Aunque tenga todas las calidades positivas en cuanto al aspecto, lo que debería hacer que todo niño la eligiera, Piedad no lo hace. Ya tiene su amiga, su pareja, su otra yo con quien comunicar y no hay espacio para la rubia. Dos es compañía, tres es multitud, y la muñeca de regalo entra en el mundo de Piedad y Leonor, así convirtiéndose en impostora. Piedad favorece a su muñeca negra, que de hecho es el único personaje aparte de ella que lleva nombre. Leonor, según Peña el nombre de tanto la madre como la primera hermana de Martí (2009: 53), es su mejor amiga, y su aspecto no importa nada. Tiene otras calidades: sus ojos hablan, tiene sentimientos y necesita protección y consuelo: “¿y no has llorado? ¡te dejaron tan sola! ¡no me mires así, porque voy a llorar yo!” (484).

Piedad no tiene prejuicios. Para ella, lo que cuenta es lo interior y no ve las imperfecciones de Leonor. Reacciona contra la superficial manera de sus padres de juzgar a Leonor. Lo que importa para ellos es la superficie, la fachada. Ven que la muñeca negra es fea, y sobre todo el padre no entiende por qué no le gusta a Piedad la muñeca rubia de porcelana.

No se sabe de qué material está hecha Leonor, pero como el narrador destaca que la nueva es de seda y porcelana se puede suponer que la negra es de trapo. Según Bernstein, muchos niños – y no solo niñas – del siglo XIX leían libros sobre la esclavitud y usaban muñecas para actuar escenas de violencia racial (2011: 160), y ya en el siglo XVIII, las editoriales habían vendido muñecas como accesorios que acompañaban los libros (2011: 162). Los productores de muñecas en el siglo XIX despertaban acciones de violencia racial al crear muñecas negras de goma y trapo, para que ellas pudieran aguantar el uso duro que destruiría las de porcelana (2011: 164). En un anuncio de Arnold Print Works en Massachusetts (1893, citado en Bernstein, 2011: 164), se vendían sus muñecas negras llamadas Topsy o Pickaninny:

'What child in America does not at some time want a cloth 'Nigger' dollie – one that can be petted or thrown about without harm to the doll or anything that it comes in contact with [?] Pickaninny fills all the requirements.'

The advertisement claimed that the doll, identified by a racial epithet, could and should be 'thrown about', because it was black and made of cloth and that this abusability constituted desirability.

En los textos que acompañaban las muñecas y en muchos libros escritos durante la segunda mitad del siglo XIX se retrataban las muñecas negras como feroces y salvajes. Hasta a finales del siglo, los niños blancos imitaban las escenas de violencia contra las muñecas negras así como contaba la literatura (2011: 165). Estos niños obtenían toda la inspiración a través de los textos, porque no podrían haber sido testigos del tipo de violencia que representaban en su juego, como ahorcamientos, flagelaciones o subastas de esclavos.

Como residente de los EEUU, Martí debería conocer bien tanto el comercio de los libros para niños y los acompañantes accesorios como las frecuentes actuaciones con muñecas que, según Bernstein, no eran privadas. A veces tenían lugar en casa, a veces al aire libre, y entre los espectadores había tanto adultos como niños, así que la práctica se difundía de niño a niño (2011: 167).

En "La muñeca negra" no se revela de dónde viene el juguete, pero no parece probable que lo haya comprado Piedad. Debe ser un regalo de sus padres, quizá como accesorio para acompañar un libro. Es evidente que a ellos no les gusta Leonor, como revela Piedad: "¡Mamá mala, que no te dejó ir conmigo" (481) y "esos malos te dejaron aquí sola" (484). Prefieren que Piedad juegue con la muñeca regalada: "¿tu muñeca de seda, no te gusta? mírale la cara, que es muy linda: y no le has visto los ojos azules", "¿Conque no te ha gustado la muñeca que te compré, con sus medias de encaje y su cara de porcelana y su pelo fino?" (483).

Para entender la afección que muestra Piedad por su muñeca favorita hace falta saber cómo se desarrolla una relación entre un niño y su muñeca. Según Winnicott (1971: 1), las primeras actividades de puño-en-boca se desarrollan en un apego a un osito de peluche o una muñeca. Este primer juguete, que no es parte del cuerpo del niño pero tampoco totalmente reconocido como parte de la realidad externa, lo llama Winnicott "un objeto transicional" (1971: 2). Explica que el bebé crea el objeto, pero el objeto está

allí esperando ser creado y luego convertido en un objeto en el cual el bebé pone su energía emocional⁴ (1971: 89).

Primero hay una *relación* con el objeto y al final está el *uso* del objeto. Entre estos estados, dice Winnicott, “between relating and use is the subject’s placing of the object outside the area of the subject’s omnipotent control; that is, the subject’s perception of the object as an external phenomenon” (1971: 89).

Cuando el objeto sobrevive la destrucción⁵, el sujeto dice, según Winnicott (1971: 90):

‘Hullo, object!’ ‘I destroyed you.’ ‘I love you.’ ‘You have value for me because of your survival of my destruction of you.’ ‘While I am loving you I am all the time destroying you in (unconscious) fantasy.’ Here fantasy begins for the individual. [...] It is important to note that [...] it is the destruction of the object that places the object outside the area of the subject’s omnipotent control. In these ways the object develops its own autonomy and life, and (if it survives) contributes-in to the subject.

Winnicott explica que no hay ira en la destrucción pero que habrá alegría en la supervivencia del objeto (1971: 93). Resume el proceso entero (1971: 94):

(1) Subject *relates* to object. (2) Object is in progress of being found instead of placed by the subject in the world. (3) Subject *destroys* object. (4) Object survives destruction. (5) Subject can *use* object.

The object is always being destroyed. This destruction becomes the unconscious backcloth for love of a real object; that is, an object outside the area of the subject’s omnipotent control.

Se puede ver a la muñeca como un símbolo de la lucha de los negros por sus derechos. Dice Bernstein (2011: 163) que la esclavitud legalmente definía algunos humanos como objetos y la emancipación redefinía todos los humanos como humanos. Piedad ve en Leonor una persona y la considera su amiga que necesita su atención y protección. Es su única pareja de conversación con quien comparte sus pensamientos y sentimientos.

⁴ En su razonamiento, Winnicott usa las palabras *cathect*, que significa “poner energía emocional en” y *decathect* (eliminar energía emocional de).

⁵ En este contexto, según Winnicott, *destruir un objeto* significa “convertir en un objeto externo” y *sobrevivir* significa “no contractar” (1971: 90-91).

Según Peña hay muchas condiciones que indican que el escenario del cuento sería New Orleans, la capital de Luisiana, un lugar que conocía Martí (2009: 55-57). Luisiana es parte de *the Deep South*, el centro de la esclavitud hasta la abolición en 1865.

Swier ve en Piedad la protagonista ejemplar dentro de la visión utopista del proyecto nacional de Martí (2009: 50) y dice que el escritor se dirige a la polémica del capitalismo, imperialismo, moralidad y raza preparando a sus lectores jóvenes para ser ideales sujetos nacionales y fieles a su patria (2009: 51). Según Swier, la relación entre Piedad y su muñeca negra es un símbolo de los lazos patrióticos que Martí espera inculcar a los latinoamericanos (2009: 52).

Es posible la lectura de Swier, si se lee el cuento desde una perspectiva adulta, pero teniendo en cuenta que de hecho y claramente está escrito para niños, su interpretación va demasiado lejos. El texto parece transmitir una exhortación a sus lectores jóvenes: “¡Niños! Debéis tratar a todos como Piedad lo hace a Leonor – con amor y cariño. Todos somos iguales y no importa el color de la piel. Lo que cuenta no es el aspecto sino el interior. Así como los otros negros, Leonor ha sido maltratada, pero mientras que en el caso de ellos fue con latigazos y golpes, el “maltrato” de Leonor lo causaron besos y mucho cuidado, ¿entendéis, niños? Debemos tratar a todos como lo hace Piedad a su muñeca, con amor y cariño, porque todos somos iguales.”

Ahora bien, se puede sospechar que la solicitud del relato no alcanza su objetivo. Según Smirnova (2011: 38) los niños que tienen la edad de Piedad pueden distanciarse de sus juguetes y entender la naturaleza de una muñeca de carácter. No obstante, eso no aplica a los niños más pequeños, como muestran Kurtz-Costes et al. con sus estudios sobre el entendimiento de género y raza entre niños. Participaron 108 niñas negras y blancas de tres y cinco años, y la tarea consistía en preparar una fiesta de cumpleaños con muñecas negras y blancas como invitados. Les dieron a las niñas una serie de tareas y del resultado se podía concluir qué preferencias tenían ellas en cuanto a género y raza. Destacan Kurtz-Costes et al. que “In spite of the ability of 3-year-olds to correctly apply gender and race labels, [...] children are not able to reliably articulate the stability and consistency of gender and race until age 7 or 8” (2011: 271). En otras palabras, los niños notan la diferencia en aspecto y color de piel pero no entienden que una persona siempre pertenece a la misma categoría (*stability*) y siempre se queda con la misma identidad social (*consistency*), aunque cambie su aspecto (ropa, color de pelo, etc.). En su

propio estudio, Kurtz-Costes et al. podían comprobar estas observaciones. Las niñas participantes eligieron lo que se consideraba lo ideal, pero es significativo que, al contestar a la pregunta “¿Cuál de las muñecas te parece más a ti?”, el cuarenta y cuatro por ciento de las niñas negras de tres años seleccionaran la muñeca blanca (2011: 278).

Es necesario precisar que la relación entre Piedad y Leonor lleva años desarrollándose y el proceso sigue los pasos descritos por Winnicott y presentados arriba. La afección que siente Piedad por Leonor no tiene nada que ver con el hecho de que sea negra sino procede de la destrucción de la muñeca y la supervivencia de ella. Sin embargo, se puede constatar que eso no sabía Martí, porque la teoría de Winnicott, basada en su experiencia como psicoanalista con años de estudios y consultas, se publicó ochenta y dos años después del cuento. Tampoco los lectores jóvenes lo conocen, ni siquiera sus padres que les leen el cuento en voz alta. Los niños simplemente ven en Leonor la muñeca favorecida por Piedad y muy parecida a sus propios juguetes o peluches favoritos. Además, es fácil advertir que en el texto se esconde una paradoja: Si Piedad pensara que todos valían lo mismo, si creyera en igualdad total, incluiría a las dos muñecas en su pequeña familia y no discriminaría a la rubia.

En vista de las teorías de Winnicott y las investigaciones de Smirnova y Kurtz-Costes et al. se puede notar lo siguiente:

Los niños que según Bernstein ejercían escenas de violencia contra sus muñecas negras fueron inspirados por los libros con sus accesorios y por las estructuras de su entorno inmediato. No tenían relación alguna con sus muñecas, porque ellas solo formaban parte de utilería que habían presentado los adultos. En consecuencia, esas muñecas no habían pasado por el proceso necesario para que los niños se identificaran con ellas.

Como se ha constatado antes, Martí debería conocer bien el comercio de libros y accesorios para niños que los hacían llevar a cabo representaciones con sus muñecas, lo que explicaría sus palabras del prólogo de la revista *La Edad de Oro* en la cual aparece “La muñeca negra”. Escribe que la publica “para contarles a las niñas cuentos lindos con que entretener a sus visitas y *jugar con sus muñecas*; y para decirles a los niños lo que deben saber para ser de veras hombres” (1964: 303, cursiva añadida). El cuento tiene un significado alegórico y una moraleja sobrentendida (“Todo es belleza en el objeto de mi amor”), y se lo puede catalogar como un cuento de hadas con su estilo neutral y sus

personajes impersonalizados y sin nombres. Un cuento de hadas suele contener elementos sobrenaturales, pero como en algunos de H C Andersen – “El nuevo traje del emperador” o “Lo que hace el padre bien hecho está” – no siempre es el caso. El relato de Martí se adapta bien a la definición de Jackson (1998: 154) que dice que en los cuentos de hadas “things ‘happen’, ‘are done to’ protagonists, told to the reader, from a position of omniscience and authority, making the reader unquestioningly passive”. Y según Todorov (1975: 65), el lector tiene derecho a ignorar el significado alegórico de un cuento de hadas y aplicar su propia interpretación, así como hace Swier con “La muñeca negra”, como ya se ha mencionado arriba.

2.2 “LA MUÑECA REINA” – UN CUENTO EXTRAÑO

Carlos Fuentes (1928-2012) nació en Panamá. Como su padre era diplomático, residió en muchos países latinoamericanos antes de radicarse en México en 1965 donde había pasado gran parte de su adolescencia. Es un representante importante del ‘Boom’ latinoamericano y entre sus novelas cabe mencionar *La muerte de Artemio Cruz* (1962), *Aura* (1962) y *Terra nostra* (1975).

Los temas más característicos de Fuentes son, según Olson (2011), “los avatares del tiempo [...], el conflicto entre el pasado y el presente [y] el espectro nostálgico de la historia enfrentado con la realidad actual”.

“La muñeca reina” es uno de los siete cuentos de la colección *Cantar de ciegos*, publicada en 1964, en la cual, como dice Gyurko (2007: 78), muchos personajes sufren ceguera psicológica y moral, y, por ser egoístas o permitirse excesos, no logran mirar objetivamente el mundo o a sí mismos.

2.2.1 RESUMEN

Cuando Carlos, un hombre aburrido y desilusionado de 29 años, coge un libro de su estantería, encuentra una tarjeta con una escrita infantil que dice *Amilamia no olvida a su amigito y me buscas aquí como te lo divujo*. Al otro lado está un plano con direcciones a una casa. El papel le hace recordar un episodio quince años atrás cuando pasaba horas en el parque leyendo novelas. Amilamia, una niña de siete años, jugaba allí y los dos se

conocieron y solían jugar juntos. Carlos decide buscarla y sigue las direcciones del plano. Le conducen a un barrio bastante gris y triste donde encuentra la casa, y entre la ropa tendida ve un delantal idéntico al que tenía Amilamia. Cuando aprieta el timbre, oye a alguien al otro lado pero nadie abre.

Unas horas después Carlos regresa y logra entrar, fingiendo representar al dueño. Acompañado por una vieja mujer examina la vivienda y encuentra huellas que debe haber dejado una persona menor. Cuando el marido revela que el dueño está muerto, Carlos les dice la verdad, que está buscando a Amilamia. “¿Cómo era?” (Fuentes, 1976: 43)⁶ le preguntan. Son los padres de ella y le llevan a una habitación donde yace en un féretro una copia de Amilamia en forma de una muñeca de tamaño real. Carlos entiende que ella está muerta y que sus padres han dedicado la habitación al recuerdo de su hija. Cuando él se despide le dicen que no vuelva más.

Unos meses más tarde Carlos encuentra otra vez el papel de Amilamia y decide dárselo a los padres como un recuerdo. Toca la puerta y le abre una mujer de unos veinte años, sentada en una silla de ruedas y deformada con una joroba. Es Amilamia. Primero parece alegre de verle pero luego dice: “No, Carlos. Vete. No vuelvas más” (48). El padre le grita obscenidades a su hija que deja a Carlos fuera en la lluvia.

2.2.2 ANÁLISIS

Ya en el mismo inicio del cuento aparece el primer signo que indica hacia la visita en la habitación funeraria pero sin que el lector en ese momento siquiera lo note o entienda adónde conducirá. Es una indicación muy vaga que a lo largo de la lectura se transformará gradualmente en una premonición de lo que ocurrirá. Se formula cuando el narrador coge un libro de su estantería: “Sobre mis palmas abiertas cayó una mezcla de polvo de oro y escama grisácea, evocadora del barniz que cubre ciertos cuerpos entrevistados primero en los sueños y después en la decepcionante realidad de la primera función de ballet a la que somos conducidos” (27). Este “ballet” tiene su equivalente en

⁶ De ahora en adelante, en el apartado 2.2.1 y 2.2.2 se utilizará solo el número de la página para referirse al cuento “La muñeca reina” de Carlos Fuentes.

la procesión que forman Carlos y los padres de Amilamia cuando suben los doce peldaños a la habitación, a la muñeca elevada, la muñeca reina.

Una página más adelante se despierta en el lector otro presentimiento: “Y no deja de sorprenderme que no pueda pensar en ella como realmente fue, o como en verdad se movía [...]. Debo recordarla *detenida para siempre*, como en un álbum” (28-29, cursiva añadida).

El papel con el plano dibujado pone en marcha una búsqueda que en su mística recuerda a las aventuras de los libros que leía Carlos durante sus años adolescentes, como *Las aventuras de Huckleberry Finn* de Mark Twain y *Miguel Strogoff, el correo del zar* de Jules Verne. El plano lo describe el narrador como “el verdadero imán del momento que vivo” (32).

Una vez en la casa de los padres, descubre huellas que no parecen haber dejado los padres – el delantal de cuadro azules tendido fuera (35), la revista de cartones cómicos y el lápiz labial (37), el trozo de fruta “mordisqueado [...] por unos dientecillos” y “la de dos llantas que me parecen de bicicleta” (40). Todos estos signos, desde la descripción del papel y el plano hasta las huellas en la casa, conducen a la escena que constituye la peripecia del cuento: la aparición de la muñeca recostada en la habitación fúnebre. Las huellas en combinación con el comportamiento de la madre crea un efecto siniestro que está reforzado con la aparición de la muñeca reina. Dice Freud que uno de los motivos más prominentes que producen un efecto siniestro es la idea del doble (2003: 141). También destaca que el significado del “doble” en las efigies hechas para conmemorar a personas cambia con el tiempo: “having once been an assurance of immortality, it becomes the uncanny harbinger of death” (2003: 142).

La trama está impulsada por *idealización*, y la primera semilla se siembra con el flujo de instantáneas con las cuales Carlos recuerda a Amilamia en el parque. Según Spruiell (1979: 789), con “idealización” se puede entender entre otras cosas “as an alteration of the ego or object which amounts to some form of aggrandization of either”. Aunque la idealización primero se consideró un fenómeno de la adolescencia “Freud recognized that the younger child might [...] be idealized by his parents”, como es el caso de Amilamia.

Gyurko (2007) indica las muchas relaciones idealizadas en el relato. Carlos idealiza a Amilamia, y sus fantasías románticas de las escenas con ella en el parque tienen trasfondos eróticos. Idealiza el mismo parque que en realidad resulta ser bastante insignificante, y también idealiza su adolescencia que contrasta fuertemente con la vida aburrida y triste que vive en el presente. Como indica Gyurko (2007: 84), ni siquiera abandona sus ilusiones después de su visita a la casa:

La verdadera Amilamia ya regresó a mi recuerdo y me he sentido, si no contento, sano otra vez; el parque, la niña viva, mis horas de lectura adolescente, han vencido a los espectros de un culto enfermo. La imagen de la vida es más ponderosa que la otra. Me digo que viviré siempre con mi verdadera Amilamia, vencedora de la caricatura de la muerte. (46)

Hasta los padres están idealizados por Carlos, que los ve como víctimas afligidas, dice Gyurko (2007: 84). La muñeca en la habitación fúnebre es la imagen idealizada no solo por los padres sino también por Carlos. Se cumple su deseo de ver otra vez a su amiga, y ella está como la recuerda – detenida. El tiempo también se ha detenido, tanto para él como para los padres. La Amilamia recostada en el féretro es la Amilamia de sus recuerdos, la verdadera Amilamia. Carlos ve en la efigie una Amilamia casi viva con sus “mejillas tan saludables como en los días del parque. Labios serios rojos, casi en el puchero de Amilamia cuando fingía un enojo” (45). “Rozo el rostro de porcelana de mi amiga [...] Mis huellas digitales quedan sobre la tez de la muñeca” (46, cursiva añadida).

Conviene recordar, como hace Larson (1982: 41), la importancia extraordinaria que confiere Fuentes al uso de pautas míticas y arquetípicas, lo que se puede ver en “La muñeca reina”. La estructura del relato es una adaptación del tema arquetípico de “la cruzada del héroe”. La falta de objetivo y sentido de su vida hace a Carlos buscar a Amilamia (1982: 42-43), pero no tiene las cualificaciones necesarias para salvar a la princesa (1982: 43). Durán dice que “The doors to the dark house of the unconscious remain open, but he does not cross the threshold” (1982: 176).

Valverde (2002: 71) indica las oposiciones en el cuento que “se manifiestan como opuestos históricos, el México de antes y el de ahora, y como opuestos internos, el ánimo y el ánimo”. Según Steinberg (1993, citado en Valverde, 2002: 69), “cuando alguien no es capaz de resolver opuestos y sintetizarlos, generalmente se tiende a rechazar un lado e identificarse excesivamente con el otro. [...] El reprimir un lado de esas oposiciones

lleva a la psique al desequilibrio y la falta de individuación⁷". Cuando el protagonista conoce a Amilamia él tiene catorce años y su sexualidad acaba de despertarse. Todavía quince años después aparecen en su recuerdo de ella detalles que crean un trasfondo erótico: "los calzones de florecillas apretados con ligas alrededor de los muslos", "con las piernas al aire y los calzones abombados;", "exhibiendo el ombligo al sol", "yo con el cabello de la niña en mis labios y sentí su jadeo en mi oreja y sus bracitos pegajosos de dulce alrededor de mi cuello" (29-31). Envuelto en el proceso de maduración sexual, Carlos primero se siente atraído por la niña, pero con este último contacto corporal termina el juego. La deja caer, ella hiere su codo y empieza a llorar. Tanto Larson (1982: 43) como Gryuko (2007: 79) destacan el impacto que ha tenido la lectura adolescente en la imagen incongruente del concepto de mujer que muestra Carlos. Al final rechaza a la niña, quien según Gryuko "he had perceived as a reflection of that part of himself which he was attempting to suppress – his childishness and his irresponsibility" (2007: 80). Valverde ve la muñeca como "la manifestación presente y concreta del ánima que rechazó Carlos quince años atrás" (2002: 76) y la verdadera Amilamia monstruosa como "el producto final de aquel rechazo juvenil del ánima, de su parte femenina" (2002: 77).

Las muchas oposiciones que se hacen notar en "La muñeca reina" son, como dice Valverde (2002: 74), lo masculino y lo femenino, lo moderno y lo antiguo, el agresor y el papel sumiso – en resumen, la persona y el ánima – y conviene añadir el presente verdadero y el pasado idealizado. Se puede ver la muñeca como símbolo de la cultura mexicana muerta, la grandeza que parece viva pero no lo es y que no se puede resucitar. Representa el pasado idealizado y contrasta con el presente personificado por el barrio feo y triste, este México moderno y burgués, que, según Durán (1982: 175), Fuentes atacaba con frecuencia. Reposaba allí en *lit-de-parade* así como era, con todos los detalles intactos, pero muerto. Lo único que queda es la realidad monstruosa, y el relato se convierte en un réquiem de una vida perdida y una cultura muerta.

Los padres realmente creen que su hija ha muerto, y su convicción es el resultado de un proceso sub-intencional. Dice Pataki (2006: 26): "The sub-intentional mental process involved in wishful thinking and self-deception is an instance of a non-accidental mental

⁷ Valverde define "individuación" como "lo que nos lleva a un estado de plenitud psíquica y equilibrio mental" (2002: 69).

regularity: anxious desire that p ⁸, or more generally anxiety concerning p , generates the belief that p ". El cambio de Amilamia de una niña alegre, espontánea, juguetona y confiada, como la descripción de Carlos le hace imaginar al lector, en una mujer fea y deforme impulsa un ávido deseo de sus padres de que muera, lo que a su vez les hace creer que está muerta. Por eso, su pregunta "¿Cómo era, señor? Díganos cómo era, por favor..." (43) es honesta y lógica – la Amilamia de su recuerdo ya no existe. Quieren compartir con Carlos la imagen de su niña adorada, que en realidad es un signo de su autoengaño y su mundo distorsionado. Él evoca una figura poética y alucinatoria en el ojo de su mente. La ve acompañada por "la música de mis ojos, las pinturas de mi olfato, los sabores de mi oído, los olores de mi taco... mi alucinación... ¿me escuchan?... bajaba saludando, vestida de blanco, con un delantal de cuadros azules... el que ustedes tienen tendido en la azotea..." (43).

El deseo de los padres es muy fuerte e imposible de controlar. Su anhelo a su niña "muerta" que se canaliza en ese culto enfermo es más fuerte que su miedo de que se lo revele. Ahora bien, para poder mantener la situación le piden a Carlos que no vuelva más.

Tanto para los padres como para Carlos, ver a la muñeca significa un cumplimiento de deseo. Para los padres este deseo es intencional. Desempeñan un papel impulsor al dejar construir la efigie y convertir la habitación en un santuario. El deseo de Carlos, sin embargo, no es intencional. No lo impulsa él sino lo evoca el papel escondido en el libro. Según Pataki, para que un deseo sea cumplido se tiene que extinguir, por lo menos temporalmente (2006: 22). Apoyándose en las teorías de Pataki, es fácil advertir que durante los quince años que pasan entre los días con Amilamia en el parque y la aparición del papel, el deseo de Carlos de ver a la chica está temporalmente extinguido o, si existe, lo hace en el inconsciente como un deseo reprimido.

"La muñeca reina" tiene rasgos que lo vincula con lo fantástico. Como afirma Cáceres (2010: 18), el relato se integró más tarde a *Cuentos sobrenaturales* aunque no contiene "ningún elemento sobrenatural". La explicación se puede encontrar en la metamorfosis

⁸ Según Luper, S. (2004), "p" significa *proposición* y representa una declaración arbitraria: "We can use 'p' for one and 'q' or 'r' and so forth for the other. Accordingly, S believes p means that an arbitrary person S believes that an arbitrary proposition p is true."

de Amilamia, como la observa Carlos. Los cinco signos de que haya otro miembro de la familia y que este deba ser joven son como pistas de un cuento policíaco planteadas para confundir al lector: el pequeño delantal de cuadros azules tendido en la azotea, la revista de cartones cómicos, el lápiz labial, el trozo de melocotón mordisqueado por dientes pequeños y las huellas de dos llantas de bicicleta. Todo crea un delicado equilibrio entre lo fantástico y lo extraño. Ni el lector ni el narrador encuentran ninguna explicación de las pistas, y la confusión se hace más fuerte en el momento del encuentro con Amilamia. Cuando Carlos ve la muñeca, acepta la idea de que Amilamia está muerta, y por eso, al encontrar a Amilamia durante su última visita, vacila durante unos momentos, así como lo hace el lector, y trata de entender qué ha pasado y cómo juntar todas las piezas del rompecabezas. La imagen idealizada en forma de muñeca cuyo aspecto refleja a la niña y su amiga de juego se ha convertido en un cuerpo real pero feo y deforme. Según Cáceres, la metamorfosis es un “conflicto que se cifra entre el cambio y la permanencia” y que “implica degeneración, perversión” (2010: 20). Además de presentar un ambiente misterioso, sofocante y repugnante, el relato culmina con la aparición de una Amilamia grotesca que espanta y confunde al lector. Entra el modelo del doble expuesto en la habitación fúnebre y vuelve el efecto siniestro. Dice Cáceres que “el entorno propicia la sensación de lo tenebroso, al mejor estilo del relato gótico” (2010: 20). Todorov explica: “The fantastic [...] lasts only as long as a certain hesitation [...] common to reader and character, who must decide whether or not what they perceive derives from ‘reality’”. Es conveniente comparar el cuento de Fuentes con la novela *Diez negritos* de Agatha Christie sobre la cual escribe Todorov:

The doomed characters – and the reader along with them – vainly try to discover who is carrying out the successive executions. They are alone on the island and dying one after another [...] down to the last one, who – and it is this that arouses an aura of the supernatural – does not commit suicide but is killed in his turn. No rational explanation seems possible, we must admit the existence of invisible beings or spirits. Obviously this hypothesis is not really necessary: the rational explanation will be given. (1975: 49)

Jackson desarrolla la idea y añade que “the fantastic opens on to a region which has no name and no rational explanation for its existence. It suggests events beyond interpretation” (1998: 25). Durante la lectura de “La muñeca reina” el lector se pregunta “¿Cómo puede ser?”, y al final se da una explicación racional del fenómeno, así que se trata de un cuento extraño.

2.3 “LA MUÑECA MENOR” – UN CUENTO FANTÁSTICO

Rosario Ferré es una escritora puertorriqueña nacida en 1942. Shaw (1999, citado en Rodero, 2009: 264) la incluye en la tendencia mayoritaria del post-boom que se caracteriza por “una vuelta a la referencialidad y la realidad” y que “muestra una preocupación por la situación política y social del continente”. Rodero añade que Ferré usa “lo fantástico en muchos de sus cuentos como forma de atacar [...] el orden social, y más concretamente para socavar las estructuras de poder” (2009: 264).

“La muñeca menor” aparece en la colección *Papeles de Pandora* que se publicó en 1976. En la guarda del libro, Ferré explica:

Pandora fue la primera mujer sobre la tierra. Zeus la colocó junto al primer hombre, Epimeteo, y le regaló una caja donde estaban encerrados todos los bienes y todos los males de la humanidad. Pandora abrió la caja fatal y su contenido se esparció por el mundo, no quedando en ella más bien que el de la esperanza.

2.3.1 RESUMEN

Al bañarse en el río, una joven mujer es mordida por una chágara, una especie de cangrejo, que se instala en su pierna y causa una herida de donde se filtra un líquido limoso. Debido a que el médico no la cura, está condenada a una vida de inmovilidad. En vez de casarse y tener hijos dedica su tiempo a sus nueve sobrinas. Les hace muñecas cada vez más parecidas a ellas y guarda las figuras en una habitación separada. Cuando se casa una sobrina, la tía le hace una muñeca particular, una réplica exacta y rellena de miel.

Solo queda la sobrina menor sin casarse cuando el doctor visita a la tía acompañado por su hijo que, al ver la pierna hinchada con la chágara enroscada, dice a su padre que debería haber podido curarla desde el principio. Su padre lo afirma pero explica que la herida ha cubierto los costes de los estudios de su hijo. El joven visita a la sobrina menor y los dos se casan. Esta vez la muñeca es aún más especial. La tía ha utilizado “porcelana

de Mikado” para las manos y la cara, y además ha “incrustado en el fondo de las pupilas de los ojos sus dormilonas de brillantes” (Ferré, 2000: 6)⁹.

El joven médico obliga a su esposa a quedarse todos los días en el balcón para atraer a los pacientes, y la mujer entiende que su marido es tan avaricioso como su padre. Él saca los ojos a la muñeca y los cambia por un reloj de lujo, pero cuando quiere vender las manos y la cara de la muñeca, no la encuentra en el piano donde suele estar. La sobrina explica que las hormigas, atraídas por la miel, probablemente la han arrastrado a su cueva para devorarla, y el médico cava el jardín pero no encuentra nada.

Con los años, el marido se hace muy rico mientras que la mujer, sentada en el balcón como siempre, se parece cada vez más a una muñeca, “inmóvil dentro de sus gasas y encajes, siempre con los ojos bajos” (7). No envejece, lo que confunde al médico. Una noche se escurre en la habitación de su mujer, y cuando nota que ella no respira, la examina con su estetoscopio. Oye “un lejano rumor de agua” (8) y ve las antenas de la chágara salir por las cuencas de los ojos de su mujer.

2.3 2 ANÁLISIS

Entre los muchos conceptos que han usado los críticos cuando tratan de ponerle una etiqueta al género que representa Rosario Ferré aparecen “feminismo mágico” (Rodero, 2009: 266), “feminocentric supernaturalism”, “fantasía feminista” (2009: 267) y el “neofantástico” (2009: 268). No obstante, cualquier denominación que prefieran los críticos, están de acuerdo en que el enfoque de los relatos es el cuestionamiento de la explotación socio-política de la mujer y la subversión de los prejuicios patriarcales.

La historia empieza con la mordida en la pierna de la tía, quien se resigna a “vivir para siempre con la chágara enroscada dentro de la gruta de su pantorrilla” (2). La llaga causada por la chágara no se cierra sino que se desarrolla en una vejiga. Parece un tumor y se la puede ver metafóricamente como el cáncer machista. El cínico médico podría haberla curado pero no le hace ni caso, y de esa manera la pantorrilla hinchada se

⁹ De ahora en adelante, en los apartados 2.3.1 y 2.3.2 se utilizará solo el número de la página para referirse al cuento “La muñeca menor” de Rosario Ferré.

convierte en grilletes que obligan a la tía a quedarse en casa por el resto de su vida. Está a merced de los hombres médicos, los únicos que pueden cambiar su situación. Como no lo hacen, continúa su vida reprimida.

La tía se dedica a crear muñecas para sus sobrinas, objetos parecidos a fantasmas que con el tiempo ascienden a ciento veintiséis piezas. Están muy elaboradas, y corresponden “a la estatura y a las medidas de cada una de las niñas” (3). En la descripción de las figuras aparecen palabras como “cara viva”, “cráneos” y “cerebros” (4), como si las muñecas fueran seres humanos, y la palabra que usa Ferré para la creación de una muñeca es “nacimiento” (2), lo que refuerza el ambiente fantástico. La colección se parece al ejército de guerreros de terracota del primer emperador de China, Qin Shihuang di, que fue descubierto en 1974, dos años antes de que Rosario Ferré publicara su cuento. Así como las figuras chinas, las muñecas están sin usar – los guerreros fueron hechos para guardar al emperador después de que muriera – pero parecen preparadas para la lucha.

Según Rodero, las palabras clave de la interpretación de los actos de la tía y la sobrina son “rebelión” y “venganza” y en el caso de la tía lo ve ya en la creación de las muñecas (2009: 270). No obstante, el texto no ofrece pruebas para esta interpretación. La tía acepta el hecho de que no se va a casar o tener hijos, y por eso se dedica a cuidar a sus sobrinas como si fueran sus propias hijas: “las peinaba, las bañaba y les daba de comer” (2). Las muñecas son copias casi exactas de las chicas, y la tía las levanta y dice: “Así eras cuando tenías un año, así cuando tenías dos, así cuando tenías tres,’ reviviendo la vida de cada una de ellas” (3). Cuando una sobrina abandona la casa para casarse, la tía le regala la última muñeca con las palabras “Aquí tienes tu Pascua de Resurrección” (5). Dice Martín que se puede ver en las muñecas la advertencia de la tía a sus sobrinas y un mensaje de rebelión. (2010-2011: 47).

Rodero dice que “el silencio y la pasividad de las dos mujeres [...] serán usados como elementos de cuestionamiento, rebelión y venganza” (2009: 270). Se puede cuestionar el uso de las palabras “rebelión” y “venganza” en conexión de “silencio” y “pasividad”¹⁰.

¹⁰ Según el *Diccionario de la Real Academia* “rebelar” significa “oponer resistencia” y “vengar” significa “tomar satisfacción de un agravio o daño”.

Venganza es algo que se experimenta – la satisfacción – cuando se ve el resultado del acto. Alguien que se rebela, trata de impedir el efecto de un acto no deseado. La sobrina acepta su papel como decoración expuesta al público en el balcón y no reacciona ante el tratamiento. Tampoco la tía opone resistencia. No cuestiona su situación de vivir con la chágara dentro de la pantorrilla hinchada o si el tratamiento que le ofrece el médico es adecuado o no.

Aunque Rodero destaca el hecho de que las dos mujeres “han aceptado e interiorizado los valores culturales patriarcales” y que “ni la tía cuestiona su inmovilidad forzada, ni la sobrina se rebela contra su exhibición en el balcón” (2009: 270), se empeña en hablar de “venganza” y “rebelión”. Sin embargo, tanto la venganza como la rebelión demandan acción, y realmente no describen bien las reacciones, o falta de reacciones, de las mujeres protagonistas – sumisión, silencio, pasividad.

Ahora bien, las cosas van a tomar otro cariz, y lo que cambia todo es cuando la tía se da cuenta de que el médico la ha engañado. Si no fuera por la avaricia de él, ella podría haberse casado y podría haber tenido sus propios hijos. Ahora sí se rebela y tiene una manera muy suya de hacerlo. La menor se va a casar, y para su muñeca de boda la tía crea una que va a desempeñar un papel decisivo en el desarrollo de la historia y en la relación matrimonial. La sobrina la encuentra “tibia” (como un cuerpo vivo) y reconoce en ella “la colección completa de sus dientes de leche” (6).

La manera de la menor de rebelarse es aún más refinada y fantástica. Lo que la hace actuar es la avaricia y la crueldad que muestra el médico joven cuando saca los ojos brillantes a la muñeca. La menor podría haberle dado mucho placer a su marido y los dos podrían haber tenido hijos. Bilbija observa que hay muchas connotaciones sexuales en el texto, como “el joven levantó el volante de la falda”, “una esperma perfumada” (5) y que la sobrina “tenía ganas de saber cómo era por dentro la carne de delfín” (6). Ve en la paulatina metamorfosis de mujer en muñeca un síntoma de la represión del deseo sexual. Tanto la tía como la sobrina “are at a point of discovering the pleasures of female sexuality when the phallogocentric law immobilizes them” (1994: 884-885). El marido ha convertido a su mujer en un objeto de decoración y de esta manera ella ha echado a perder su vida. Ahora nace una confabulación sobrenatural entre las dos mujeres, y lo fantástico empieza a jugar un papel más palpable. Con los años, la menor se convierte poco a poco en una muñeca parecida a la sentada en el piano “con los ojos bajos” (7). La

transformación final y total, cuando “por las cuencas vacías de los ojos comenzaron a salir las antenas furibundas de las chágaras” (8), le priva a su marido de su decoración más atractiva y así de su fuente de ingresos más importante. Hasta ahora sus clientes han pagado “honorarios exorbitantes para poder ver de cerca a un miembro legítimo de la extinta aristocracia cañera” (7).

Como se ha visto, al principio ni la tía ni la menor se rebelan contra el patriarcado, pero al final sí. La tía no actúa hasta que el médico revela que ha usado el estado físico precario de ella para su propio lucro, y la menor espera hasta que tiene pruebas de que no vale nada para su marido en comparación con el dinero y el estatus social. Sin embargo, en ningún caso se trata de venganza. La transformación de mujer a muñeca equivale a suicidio. No se puede vengar de una persona a través de suicidio, porque entonces no se vive el efecto del acto y por lo tanto no se puede tomar satisfacción de él. Por lo menos, no se trata de venganza personal. También es difícil aceptar la noción de una rebelión personal, como la transformación no significa el nacimiento de una persona más fuerte, más poderosa o más libre. El resultado es una persona muerta.

La situación de la menor inevitablemente trae a la mente la de Nora, la protagonista de *Casa de muñecas* de Ibsen. Hay similitudes evidentes. Las dos mujeres funcionan como decoración para los hombres, resultado de una educación patriarcal. Dice Nora a su marido: “Cuando yo estaba en casa de papá, me exponía él sus ideas y las compartía yo; [...] Me llamaba su muñequita y jugaba conmigo como jugaba yo con mis muñecas. Después he venido a tu casa... “. “He sido muñeca-mujer en tu casa” (1981: 113). Las dos dejan a sus maridos pero mientras que Nora elige orgullosamente tomar responsabilidad de su propia vida, la sobrina muere por su convicción.

La sobrina castiga al marido, pero son los lectores los que ven el resultado de los actos y los que pueden tomar satisfacción del agravio que causan ellas. Por eso se puede hablar de rebelión y venganza colectiva femenina-feminista. Las chágaras se convierten en armas de represalias, como granadas de mano, armas usadas por el enemigo pero que pueden volver y causar daño a la persona que las utilizó primero. Al convertirse en un monstruo, la sobrina menor se libra de la represión machista cuando hace salir a las chágaras, y ahora se puede poner esperanza en las otras muñecas. Deben estar bien preparadas para la lucha: a través de sus ojos, una vez sumergidos en el agua del río, han visto las antenas de las chágaras y así van a reconocer la amenaza machista. La rebelión

resultará en la muerte para todas pero en victoria para la causa feminista y envoca esperanza. Pandora ha abierto su caja otra vez.

Rodero (2009: 271) dice, acertadamente, que esta alegoría fantástico-feminista expone “la aceptación del discurso masculino” y “la necesidad de cuestionar, transgredir y rebelarse contra las limitaciones impuestas por los valores culturales dominantes”. Sí, a los lectores el cuento transmite un llamamiento – que se rebelen contra la estructura patriarcal. Según Rodero, la escritora les “ofrece otro orden, el reverso del mundo patriarcal” (2009: 272), y a menos que no se lo consiga no se venga del patriarcado.

El papel que desempeñan los ojos en el cuento no se puede sobrestimar. La tía compra los ojos para las muñecas de Europa y los sumerge en el río para que aprendan a “reconocer el más leve movimiento de las antenas de las chágaras” (4). Es evidente que representan el conocimiento, como dice Martín: “The aunt’s gift to each niece is the knowledge of patriarchy’s manipulation of woman” (2010-2011: 50) y afirma que la historia se desarrolla a principios del siglo XX (2010-2011: 53). Durante esa época surgió en el Reino Unido el movimiento sufragista encabezado por Emmeline y Christabel Pankhurst, y con él el conocimiento de los derechos femeninos y la lucha contra la sociedad patriarcal. Las pupilas de los ojos de la muñeca menor están hechas de brillantes incrustados por la tía. El marido de la sobrina saca los ojos “a la muñeca con la punta del bisturí” (7) y de esa manera además le quita el conocimiento necesario para entender y reaccionar contra el sistema patriarcal. Como resultado de la operación, la muñeca sigue con los ojos bajos, así como la sobrina. Se ha iniciado la simbiosis.

Son los ojos y lo que pasa con ellos lo que contribuye al efecto siniestro del cuento. En su análisis de *El hombre de la arena* de E.T.A. Hoffmann, Freud dice que la idea de que uno puede perder sus ojos causa un sentimiento de lo siniestro y que algunos niños están terriblemente asustados de perder o dañar sus ojos. “Many retain this anxiety into adult life and fear no physical injury so much as one to the eye.” (2003: 138-139).

Otro contribuyente al efecto siniestro es la idea del doble, según Freud: “the appearance of persons who have to be regarded as identical because they look alike” (2003: 141). “La muñeca menor” es un espejo de dobles, como afirma Martín: “The aunt, Ferré’s Double, has her own Double in her youngest niece, who in turn has her own Double in

her replica which in turn becomes the 'living doll'" (2010-2011: 49). En realidad, todas las muñecas guardadas en la habitación de la tía son dobles.

Martín indica los muchos contrastes siniestros que presenta el cuento y afirma que "The uncanny is the doll, a replica of the adult character, which no longer strikes that familiar chord in the reader" y "It is uncanny that either the doll possesses the girl, or the girl becomes the doll" (2010-2011: 43). Cabe destacar que el relato de Ferré cumple los requisitos de Todorov para un cuento fantástico: que el lector vacile entre una explicación natural o sobrenatural de lo narrado y que rechace interpretaciones alegóricas y poéticas (1975: 33). También está de acuerdo con la descripción añadida por Jackson ya referida en el apartado 2.2.2.

3. CONCLUSIÓN

En esta tesina se han investigado el uso y la función de la muñeca como personaje literario en tres cuentos hispanoamericanos. En el siguiente apartado se presenta el resultado, partiendo del propósito del trabajo y las preguntas de investigación. A continuación, las conclusiones dan paso a una reflexión final.

3.1 RECAPITULACIÓN

Como se ha visto, las muñecas protagonistas difieren tanto en cuanto al papel que desempeñan y al significado simbólico como en cuanto a las subyacentes connotaciones socio-político-culturales que llevan. Encima, su función influye en cómo catalogar los cuentos.

Al analizar el papel que juega la muñeca protagonista y su significado simbólico se ha constatado que en el cuento de Martí, ella sirve como una compañera de juego y pareja de conversación de Piedad. Es amiga suya que necesita protección y consuelo, su compañera de juguete y pareja de conversación. La muñeca consigue ese estatus a través de un proceso psicológico que incluye su destrucción y su supervivencia, y al hablar con Leonor la chica habla con su álgter ego. Desde una perspectiva más amplia se puede ver la muñeca como símbolo de la figura central de la lucha de los negros por libertad e igualdad, pero solo si se lee el relato con ojos adultos. Como se ha podido comprobar, esta interpretación está perdida para los niños lectores.

Es fácil observar que el objeto del culto enfermo en “La muñeca reina” representa la imagen idealizada de Amilamia y a la vez el cumplimiento de deseo de tanto los padres como de Carlos. La muñeca recostada en la habitación funeraria se puede ver como manifestación concreta del ánima de Carlos y el resultado cumulativo del pasado idealizado. En un sentido más ancho simboliza autoengaño y una concepción distorsionada del mundo.

Con detalles humanos, las muñecas en el relato de Ferré se hacen cada vez más vivas y forman una gran colección parecida a un ejército preparado para la lucha. En este caso el objetivo es el patriarcado y el arma es el conocimiento de los trucos del machismo,

representados por las chágaras. Mediante sus regalos, la tía exhorta a sus sobrinas a rebelarse, y la metamorfosis de la sobrina menor en una muñeca constituye el síntoma de la represión sexual de la mujer.

Referente a las connotaciones socio-político-culturales que lleva la función de las muñecas en los tres cuentos se ha observado lo siguiente. En “La muñeca negra”, la competencia que crean los padres de Piedad entre Leonor y la muñeca blanca ayuda a Piedad a conocer los códigos sociales, a hacerle notar la discriminación y reaccionar contra la imagen injusta y perjudicada de sus padres. La manera de la niña de cuidar y proteger a su muñeca transmite al lector el valor de respetar a todos sin importar el aspecto. Como se ha podido mostrar, apoyándose en algunas teorías e investigaciones psicológicas, la connotación racial no deja huella en la mente de los lectores más jóvenes a quienes Martí se dirige según dice él mismo en el prólogo de la revista *La Edad de Oro*.

Con los polos opuestos concretos que constituyen Amilamia y su doble, el cuento de Fuentes transmite otros más abstractos como lo masculino y lo femenino, lo moderno y lo antiguo, el presente verdadero y el pasado idealizado. Mediante la escena funeraria, la muñeca se establece como un espejo que hace evidente estos contrastes y así se convierte en un homenaje a la cultura mexicana muerta.

Con la sumisión de la sobrina menor, su transformación final en su doble, y con la creación de la tía de las muñecas, el texto de Ferré cuestiona la explotación socio-política de la mujer y exhorta a la subversión y el desarmamiento de los bastiones del patriarcado. Tanto las muñecas como el acto final representan la rebelión y la venganza colectiva feminista y la liberación femenina de la represión machista.

En relación con cómo influye la función de las muñecas en el estilo literario se ha podido comprobar que los cuentos representan tres diferentes géneros. Se puede clasificar “La muñeca negra” con su estilo neutral, sus personajes impersonalizados, su significado alegórico y su moraleja sobrentendida como un cuento de hadas, aunque carece de los elementos sobrenaturales que suelen aparecer en tales cuentos. Leonor es tanto el “objeto de mi amor” de la moraleja que es “toda belleza” como el significante alegórico que representa la lucha negra por igualdad y libertad.

“La muñeca reina” con el doble detenido y expuesto en un *lit-de-parade*, balancea entre lo extraño y lo fantástico. Hasta hace vacilar al lector ante la aparición grotesca de

Amilamia hacia el final del relato, lo que parece ponerlo en el casillero fantástico. Ahora bien, solo unos segundos después se le presenta al lector una explicación racional y el relato de Fuentes se puede acuñar como un cuento extraño sazonado con momentos siniestros y tenebrosos.

En el relato de Ferré, sin embargo, se trata de un cuento fantástico, como se ha podido constatar. El lector vacila entre una explicación lógica o sobrenatural y no entra en juego una interpretación ni alegórica ni poética. Además, todo el cuento está infiltrado por *das Unheimliche* con sus dobles en forma de muñecas, la lenta metamorfosis de la sobrina en una muñeca y las chágaras saliendo de las cuencas vacías de los ojos.

3.2 REFLEXIÓN FINAL

Con el propósito de la tesina cumplido es conveniente volver a la introducción y el concepto de la muñeca como doble para hacer una reflexión más general: ¿Qué hace la muñeca con el discurso?

Un texto tienta a diferentes tipos de lectura y así da paso a diversas interpretaciones. Un personaje de una obra literaria actúa conforme a su personalidad según se desarrolla y se le presenta al lector durante la lectura, y sus acciones suelen ser probables y verosímiles y así dar una impresión creíble. Muchas veces, el lector puede predecir cómo se va a comportar o cómo se va a resolver los problemas que aparecen.

Con una muñeca como personaje se añade otra dimensión al texto. Es una representación de una persona pero a la vez un artefacto sin vida, mudo e inmóvil. En consecuencia, está a merced de su creador. No tiene un comportamiento predeterminado, desconoce los códigos éticos e ignora las reglas sociales, y por eso el lector no puede anticipar sus acciones o reacciones. Si está diseñada por un personaje de la obra y se parece a él u otro personaje, con su autoreflexión da paso a ambigüedad e incertidumbre. El lector se pregunta: "Si pudiera reflexionar, ¿qué pensaría y que diría?". El doble se ofrece como una herramienta más que el escritor puede usar al tallar su obra. Puede convertirse en el portavoz no solo del escritor sino también de otros personajes, y así se abren posibilidades de interpretaciones más complejas. Esto se ve en el cuento de

Ferré donde todas las muñecas son portadoras de la exhortación de la tía a la rebelión feminista.

Se espera que esta tesina haya ofrecido una nueva percepción del papel que la muñeca puede jugar como personaje literario. En los tres cuentos que constituyen el corpus del trabajo se encuentran una muñeca negra, pequeña y rota, destruida por amor y signos de cariño, una perfecta y de tamaño real, el resultado de tanto amor como odio al original, y otra que sustituye a su modelo y se convierte en una abanderada en la lucha contra el machismo, seguida por un todo ejército de dobles preparadas para la causa. Aparecerán más muñecas en la literatura. Jugarán otros papeles y añadirán nuevas perspectivas y así ofrecerán al lector diversas interpretaciones posibles.

3.3 FUTUROS CAMINOS DE INVESTIGACIÓN

Debido al limitado espacio disponible para este trabajo se han tenido que excluir otros temas que podrían atraer interés. En consecuencia, ellos sirven como posibles caminos de investigación.

Esta tesina parte del hecho que los tres cuentos difieran tanto en cuanto al género que representan como a los papeles que juegan las muñecas. Sin embargo, es posible encontrar similitudes que merezcan ser investigadas. Sería interesante profundizar en la importancia que tiene el aspecto de los personajes y las muñecas – la muñeca negra contra la muñeca nueva, la muñeca reina perfecta contra la Amilamia deformada y la tía con su vejiga contra la sobrina menor que sirve como decoración.

En este trabajo se destaca el papel importante que desempeñan los ojos en el cuento de Ferré. También en los textos de Martí y Fuentes se hacen referencias a los ojos, así que se podría profundizar en el papel que juegan ellos y el valor simbólico que tienen.

Otro tema posible de investigar sería el impacto del tiempo y el tiempo detenido representado por las muñecas.

4. BIBLIOGRAFÍA

BERNSTEIN, R. (2011). "Children's Books, Dolls, and the Performance of Race; or, The Possibility of Children's Literature". *PMLA*, 126 (1), pp. 160-169.

BILBIJA, L. (1994). "'The Youngest Doll': On Women, Dolls, Golems and Cyborgs". *Callaloo*. Vol. 17, No 3, pp. 878-888.

CÁCERES, A. J. L. (2010). "Carlos Fuentes en el umbral de las certezas: Los "Cuentos sobrenaturales". *Polígramas*, 33, pp. 9-28.

CARRIKER, K. (1998). *Created in Our Image: The Miniature Body of the Doll as Subject and Object*. Bethlehem, N.J.: Lehigh University Press.

Columbia Electronic Encyclopedia. (2013). *Doll*. [En línea]. Disponible en <http://education.yahoo.com/reference/encyclopedia/entry/doll>. [Fecha de consulta: 12 de marzo de 2014].

DURÁN, G. (1982). "Dolls and Puppets as Wishfulfillment Symbols in Carlos Fuentes". En Brody, R. y Rossman, C., ed., *Carlos Fuentes: A Critical View*, pp. 173-183. Austin: University of Texas Press.

FERRÉ, R. (2000). "La muñeca menor". *Papeles de Pandora*. Nueva York: Vintage Books.

FREUD, S. (2003). *The Uncanny*. [En línea]. Disponible en http://www.english.upenn.edu/~cavitch/pdf-library/Freud_Uncanny.pdf. [Fecha de consulta: 4 de mayo de 2014].

FUENTES, C. (1976). "La muñeca reina". *Cantar de ciegos*, pp. 25-48. México D.F.: Joaquín Mortiz.

GYURKO, L.A. (2007). "Morality and double standards: *Cantar de ciegos*", cap. V en *Lifting the Obsidian Mask: The Artistic Vision of Carlos Fuentes*. New York: Digitalia.

IBSEN, H. (1981). *Casa de muñecas*. Madrid: Biblioteca EDAF.

- JACKSON, R. (1998). *Fantasy: The Literature of Subversion*. London: Routledge.
- KURTZ-COSTES, B., DEFREITAS, S., HALLE, T. Y KINLAW, C. (2011). "Gender and racial favouritism in Black and White preschool girls". *British Journal of Developmental Psychology*, Vol. 29, Issue 2, pp. 270-287.
- LARSON, R. (1982). "Archetypal Patterns in Carlos Fuentes' 'La muñeca reina'". *Mester*, 11 (1), pp. 41-46.
- LUPER, S. (2004). "General Introduction to *Essential Knowledge*". [En línea]. Disponible en <http://www.trinity.edu/departments/philosophy/sluper/Introduction%20from%20Essential%20Knowledge.htm>. [Fecha de consulta: 24 de abril de 2014].
- MARTÍ, J. (1964). "La muñeca negra". *Obras Completas*, 18, pp. 478-484. La Habana: Editorial Nacional de Cuba.
- MARTÍN, A. (2010-2011). "Rosario Ferré's 'La muñeca menor': Fantastic Gendered Space". *Florida Atlantic Comparative Studies Journal*, Vol. 12, pp. 39-57.
- OLSON, A. (2011). *La muñeca reina y otros espectros de la infancia*. [En línea]. Disponible en http://anrratolson.obolog.es/etiqueta_carlos-fuentes. [Fecha de consulta: 15 abril de 2014].
- OVIEDO, J. M. (2005). *Historia de la literatura hispanoamericana. 2. Del romanticismo al modernismo*. Madrid: Alianza Editorial.
- PATAKI, T. (2006). "Intention in wish-fulfilment". *Australasian Journal of Philosophy* 74:1, pp. 20-37.
- PEÑA, M.C. (2009). "Harriet Beecher Stowe en 'La Muñeca Negra' de José Martí". *Islas*, Vol. 4, #13, pp. 50-58. [En línea]. Disponible en <http://www.angelfire.com/planet/islas/Spanish/v4n13-pdf/50-58.pdf>. [Fecha de consulta: 1 de abril de 2014].

- RODERO, J. (2009). "Lo fantástico feminista: metamorfosis y trasgresión en Rosario Ferré y Rima De Vallbona". *Neophilologus* 93, pp. 263-277.
- SMIRNOVA, E.O. (2011). "Character toys as psychological tools". *International Journal of Early Years Education*, Vol. 19, No 1, pp. 35-43.
- SPRUIELL, V. (1979). "Freud's Concepts of Idealization". *Journal of the American Psychoanalytic Association*, 27, pp. 777-791.
- SWIER, P.L. (2009). "The Maternal Bonds of Patriotism: Modernismo and the Nationalist 'Discourse of Desire' in José Martí's 'La muñeca negra'". *Confluencia*, Spring 2009, Vol. 24 Issue 2, pp. 49-60.
- TODOROV, T. (1975). *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. New York: Cornell.
- VALVERDE, C. (2002). "Pasado soterrado y masculinidad perdida en 'La muñeca reina' y 'Chac Mool'". *Hispanic Journal*, Vol. 23, No. 2, pp. 67-78.
- VOLLARO, D.R. (2009). "Lincoln, Stowe, and the "Little Woman/Great War" Story: The Making, and Breaking, of a Great American Anecdote". *Journal of the Abraham Lincoln Association*, Vol. 30, No. 1, pp. 18-34.
- WINNICOTT, D.W. (1971). *Playing and Reality*. London: Tavistock.