



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO
FACULTAD DE HUMANIDADES**

LICENCIATURA EN LENGUA Y LITERATURA HISPÁNICAS

T E S I S

“La muñeca reina” de Carlos Fuentes y “La muñeca menor” de Rosario Ferré. Un estudio comparatístico

Que para obtener el título de:
Licenciada en Lengua y Literatura Hispánicas

Presenta:
Alejandra Reza Reza

Asesora:
Dra. Martha Elia Arizmendi Domínguez

Toluca, Estado de México, 2025

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	3
CAPÍTULO I: UNIVERSO TEÓRICO.....	7
1. TEORÍA COMPARATÍSTICA Y FANTÁSTICA.....	7
A. Generalidades de la literatura comparada.....	9
a) El método tematólogico.....	13
B) Tipo de comparación.....	19
C) Modelo de Supranacionalidad.....	21
2. EL GÉNERO EN LAS OBRAS	22
A. Lo fantástico desde Tzvetan Todorov.....	23
CAPÍTULO II: COMPARATÍSTICA E INTERPRETACIÓN	32
1. MOTIVOS.....	32
A. Objetos: tarjeta, delantal, chágara.....	32
B. El recuerdo.....	35
C. Desgracias personales: enfermedad, la soledad.....	39
D. El lugar: casa (s), parque, playa.....	43
2. LA INFANCIA COMO BÚSQUEDA DE LA IDENTIDAD.....	47
A. Búsqueda de la infancia a través de Amilamia en “La muñeca reina”	47
B. Búsqueda de la infancia a través de las sobrinas en “La muñeca menor”	56
C. Etapas: niñez contra adultez	59
CAPÍTULO III: “LA MUÑECA REINA” Y “LA MUÑECA MENOR” UN ESTUDIO COMPARATÍSTICO: SIMBOLOGÍA, IRONÍA, MITO.....	63
CONCLUSIONES	77
REFERENCIAS.....	81

INTRODUCCIÓN

Dentro del ámbito de la literatura, en ocasiones, puede resultar que en dos o más obras puedan encontrarse semejanzas o aspectos que parecen trabajar de manera parecida, pero con una historia totalmente distinta, el tratamiento que se da a cada una es diferente, es así como una misma figura puede aparecer repetidamente a través del tiempo y de lugar.

Lo que se propone en este estudio no es decir qué texto es mejor o peor que otro porque no es lo característico de la teoría comparatística; para ello se han seleccionado dos obras de corte fantástico con el fin de analizar los elementos que las puedan unir sin confrontarlas. El interés es a partir de narraciones de escritores que han sido parte importante de la literatura: Carlos Fuentes con su relato “La muñeca reina” y Rosario Ferré con “La muñeca menor”, al mismo tiempo son pocos los estudios realizados a partir de un enfoque temático como el que aquí se pretende.

Carlos Fuentes (1928-2012) escritor y ensayista mexicano escribió una colección de siete relatos titulado *Cantar de ciegos* (1964) entre ellos incluida la obra antes mencionada; este cuento encierra aspectos del tiempo, la memoria y principalmente de la infancia. En la narración se presenta a un personaje, Carlos, quien a partir de una tarjeta que le ha sido entregada tiempo atrás por una pequeña (Amilamia) empieza a recordar cuestiones pasadas con su infancia que lo lleva a querer buscarla; en su camino se encuentra con situaciones inexplicables y confusas respecto a la imagen que tenía de su compañera de niñez, pues algo no termina por encajar con ella al final de la historia.

Por otro lado, doce años después, Rosario Ferré (1938-2016) una de las figuras de las letras puertorriqueñas más importantes escribió varias obras, la primera de ellas, obra cumbre para su carrera, “La muñeca menor” perteneciente a *Papeles de Pandora* (1976) en esta se pueden notar aspectos, al igual que en “La muñeca reina”, como la infancia y el tiempo modificados. La historia gira alrededor de una mujer adulta que desgraciadamente fue mordida por una chágara que le impidió volver a caminar, pues se le incrustó en su pierna. Sus sobrinas fueron muy

cercanas a ella por lo que decidió que en cada cumpleaños les regalaría una muñeca; en un principio empezaron a ser simples, pero con el paso del tiempo fue modificándolas a casi una imagen viva de ellas, así hasta que contraían matrimonio. La última sobrina, la menor, se casó con el hijo del médico que “cuidaba” a la mujer, no sin antes regalarle la última muñeca, la cual era totalmente diferente a sus creaciones anteriores. La sobrina se fue a vivir con el joven médico, pero su estancia con él solo fue una simple apariencia para que él ganara prestigio y riqueza; la muñeca que la mujer le había obsequiado a la joven un día desapareció sin más; el tiempo pasaba y el médico envejecía, pero no su esposa; en una ocasión observó que no se movía y cuando se acercó a ella, esta abrió los parpados y de las cuencas de los ojos salieron antenas igual que las de las chágaras.

Ambas narraciones inician de manera “normal”, en otras palabras, se presentan los personajes y los espacios de manera lógica, aunque el desarrollo va modificándose y llegan hasta cierto punto a alterar al lector; al final ambas cierran de manera inexplicable, ¿qué pasó con los personajes femeninos? ¿Por qué no se termina por comprender la situación de los sucesos?

Ahora bien, tanto la obra de Fuentes como la de Ferré son el objeto principal para esta investigación; se pretende analizarlas desde los estudios comparatísticos, pues esta se ocupa del estudio entre una vinculación de la literatura con otras artes o encontrar aspectos similares continuos en los que un mismo asunto o figura puede trascender y funcionar de manera parecida. Cuando se quieren comparar a dos productos culturales se cree que es para minimizar alguno y resaltar a otro; cabe señalar que no es así, y menos con relación a obras literarias o artísticas, por lo tanto, en la literatura comparada, ese mismo prejuicio se conserva; puede haber pros y contras, pero esta permite establecer una conexión desde el tiempo hasta el espacio; la comparatística trasciende fronteras, y a través de un método busca relaciones.

Varios son los métodos que tiene, desde la vinculación de diferentes obras con otras artes (música, cine, pintura...) hasta el tratado de temas que los textos literarios puedan tener consigo, por lo tanto, para este estudio lo que se pretende observar es cómo una misma temática puede trabajarse en dos obras totalmente

diferentes. La temalogía no solo se centra en buscar el tema, pues también aborda otros aspectos que ayudan a encontrarlo, por ejemplo, los motivos y tópicos que puedan estar insertos y, por lo tanto, permite un análisis más profundo.

Dicha teoría maneja ciertos métodos para llevar a cabo un análisis de acuerdo con el objetivo que se planteé, para este estudio, como se ha señalado, interesa el temológico el cual aborda el estudio de los temas. El tema es aquello que encierra consigo todo el asunto del texto, no obstante, también aborda otros aspectos como motivos y tópicos que puedan ayudar a delimitar, por lo tanto, la idea que se aborda en estas narraciones es la infancia como búsqueda de identidad a partir de muñecas; ambas narraciones tienen secuencias similares en el manejo del tema, pero también se observan cuestiones diferentes. Los motivos que aparecen en ellas ayudan a que se desprenda mejor, el cómo gira el entorno a los personajes, los objetos y materiales que aparecen en su respectivo desarrollo son puntos clave para detonar las acciones.

Es así como, el objetivo en este estudio consiste en establecer conexiones con dos textos de corte distinto “La Muñeca reina” y “La muñeca menor” ambos con un título, nacionalidad y época diferente, por otro lado, comparten idioma, género, son narraciones breves y aparecen en relatos diferentes: *Cantar de ciegos* (1964) y *Papeles de Pandora* (1976) respectivamente, por lo tanto, estos aspectos impiden que las similitudes entre los textos resulten obvias, ya que cada uno tiene sus propios fines. Dicho análisis se llevará a cabo a través del método comparativo temológico, en el que se observará cómo el tema puede funcionar de manera semejante para crear relatos meramente diferentes.

Por lo tanto, el objetivo general de este trabajo es compararlos e identificar convergencias y divergencias entre uno y otro a partir de la misma temática, y cómo esta evoluciona. Dentro de los objetivos específicos se encuentran reconocer el asunto principal, para que pueda suceder se utiliza la teoría comparatística e interpretación; rescatar motivos para delimitar a lo que se propone llegar y finalmente abordar el tema y su evolución en las obras.

La presente investigación se ha dividido en tres capítulos cada uno con sus respectivos subcapítulos; en el primero titulado “Universo teórico” se revisarán

aspectos conceptuales con relación a la literatura comparada y lo que conlleva, así como clasificar a los cuentos “La Muñeca reina” y “La muñeca menor” dentro de lo fantástico. Asimismo, se busca analizar y observar en qué consiste la comparatística, cómo funciona, cómo se aborda y cómo se relaciona con la literatura general y los textos a revisar, de igual manera, abordar el método temático, qué y cómo funciona, qué son los motivos y cómo se abordan para el correcto análisis.

La investigación tiene un segundo capítulo titulado “Comparatística e interpretación” aquí se comparan a las dos narraciones a partir de una interpretación, sin dejar de lado los argumentos que ayudarán a completar y a defender lo expuesto. El capítulo comienza con la identificación de los motivos presentes en ambas obras, estos actúan como bases sobre las cuales se construye el tema de la infancia; seguido de observar la evolución en particular de cómo la etapa es vivida como un proceso de autodescubrimiento y construcción de identidad para los personajes; a través de las muñecas se muestra cómo los personajes luchan por encontrar su propia identidad en un mundo que constantemente los condiciona, por lo tanto, este estudio permitirá desarrollar una interpretación rica y profunda de los textos.

Finalmente, se desarrolla un apartado más titulado: ““La muñeca reina” y “La muñeca menor”. Un estudio comparatístico: simbología, ironía, mito” en este se profundizan tres términos: la simbología, la ironía y el mito que son fundamentales en la estructura de ambas obras, pues cada uno de estos recursos contribuye a la construcción del tema de la infancia como búsqueda de identidad.

Este estudio comparativo tiene como fin observar que los temas han estado siempre presentes, que trascienden fronteras, y que cada individuo los adapta a su forma de ver la vida, a su contexto o situación, sin embargo, el tema no se acaba, se modifica, y es a partir de estos dos textos de corte fantástico que se puede ver reflejado. La comparatística no señala que obra es mejor que otra, sino que une puntos y permite que haya un diálogo entre lo que se pretende analizar, el interés de realizar dicha investigación es para enriquecer más a la comunidad literaria.

CAPÍTULO I: UNIVERSO TEÓRICO

1. TEORÍA COMPARATÍSTICA Y FANTÁSTICA

La literatura es una de las artes más enriquecedoras que le puede proporcionar a todo aquel que se interese por ella; desde hechos históricos hasta sociales pueden encontrarse y ser estudiados dependiendo el propósito, pues los aspectos que encierra consigo tienden a ir más allá de lo que los individuos piensen o crean, en ocasiones los cuestiona, pone en duda sus conocimientos, pero al mismo tiempo los nutre con nuevos saberes e intereses. La literatura se inserta en ámbitos sociales, históricos e incluso políticos; asimismo, se relaciona y se enriquece más de otras artes, llámense cine, música, pintura, escultura, cualquiera que sea el resultado entre ellas es llamativo e interesante.

Para seguir con el avance del estudio entre las obras a analizar es importante tener en cuenta aspectos teóricos, ya que serán la base fundamental para poder estructurar, adecuar y plantear a lo que se quiere llegar en esta investigación: encontrar puntos de encuentro en las obras “La muñeca reina” y “La muñeca menor”.

Cabe mencionar que existen diferentes teorías que permiten analizar las obras de acuerdo con objetivo que se quiera alcanzar. En ocasiones, los textos literarios pueden ser de interés para establecer una conexión entre artes, en otras palabras, hacer una comparación entre las obras, ya sea porque son de una época similar o diferente, parecida temática o incluso comparar los trabajos escritos entre uno o varios autores; algo en especial que le resulte al lector interesante para acercarse a elaborar conexiones.

Comparar diversas narraciones puede parecer un conflicto, pues se piensa que solo es buscar semejanzas y diferencias. Idea errónea. En realidad, es ir más allá; es establecer una relación o puntos en común en el que su debido estudio permita decir sí, de manera objetiva, a conexiones concretas.

Un aspecto surgido en contra de la comparatística es que se ha catalogado como una ciencia reciente:

La literatura comparada se suele considerar como una ciencia nueva; pero tampoco carece de antecedentes, que, si fuera necesario, podría buscarse hasta en la antigüedad. En efecto, la costumbre de cotejar textos literarios, bien por mera curiosidad de aficionado o para establecer comparaciones y fundar escalas de valores o, en fin, con fines pedagógicos más o menos evidentes, es una actividad crítica documentada desde la época clásica. [...] en casos de semejanza patente entre dos obras, entre dos versos, entre dos topos, de autores, o eventualmente procedentes de literaturas diferentes [...] (Cioranescu, 2006, 25).

De acuerdo con lo citado, pese a nombrarle “ciencia nueva” se puede decir, entre su poco o mucho recorrido, que tiene elementos los cuales permiten sostener una comparación digna y enriquecedora.

Dice Alejandro Cioranescu en *Principios de literatura comparada* (2006) que el lector hace dos preguntas en el reconocimiento al momento de la lectura, la primera se refiere al concepto básico de las obras que se cotejan y del grado de originalidad de cada autor, la segunda pregunta se relaciona con la calidad del resultado artístico obtenido de los autores a la confrontación de sus respectivos méritos. En otras palabras, son interrogantes que pueden aparecer en la mente del lector al estar ante algunas obras, se cuestionan ante ellos mismos e interrogan a los textos.

Al apreciar estas incertidumbres el lector empieza a sacar ideas vagas de lo posible que puede o no haber entre una obra y otra, es en ese punto que, sin hacer un uso concreto de la teoría comparada, empieza a sacar asuntos parecidos, por eso el primer problema que surge con esta teoría que, sin conocer los elementos se pueden comparar a las obras artísticas o literarias. No obstante, la comparatística va más allá de esas simples vacilaciones porque se adentra a estudios más complejos y completos, ya que en ningún momento confronta qué o cuál obra es mejor, sino que busca un aspecto que las pueda vincular.

En ocasiones puede encontrarse una comparación entre diversas artes, por ejemplo, entre literatura y cine, pintura, escultura, música, asimismo, texto con texto, ya sea porque tienen características en el año de publicación, época, sean de carácter social o incluso por la temática que manejan. Cabe mencionar que hay distintos métodos que utiliza esta teoría: el historiológico, tematológico, estético-receptivo, morfológico, genológico y mixto.

El presente trabajo estará enfocado en realizar un estudio comparatístico entre dos obras literarias: “La muñeca reina” de Carlos Fuentes y “La muñeca menor” de Rosario Ferré el cual consistirá en aplicar el método tematólogo; dicha investigación es considerada debido al tema que se manejan en ambas obras, pues, de alguna manera, se rigen por una temática parecida. Antes de iniciar de lleno con el análisis será necesario abordar un poco más sobre los términos que maneja la teoría, los cuáles abarcan de lo general –tipo de comparación y modelo de supranacionalidad– a lo particular –el método tematólogo–, pues serán fundamentales para saber cuál es su función al aplicarlos en las obras.

A. Generalidades de la literatura comparada

Se entiende por literatura comparada, como su nombre lo indica, el realizar una comparación, pero no solo debe ser simple o de manera superficial, sino que va más allá; la comparatística tiene elementos propios para realizar un estudio de unión. Será de suma importancia tener en cuenta que los autores que se manejarán en este estudio serán indispensables para poder aplicar y entenderla, por lo tanto, desde este momento quienes serán guía fundamental para sostener los objetivos que se han planteado son: Claudio Guillén y Manfred Schmeling, pues serán los autores que sostendrán la base teórica por su ya largo recorrido, aunque también se abordarán a otros con estudios más recientes, no obstante, el uso de información será principalmente de los autores ya mencionados.

Se debe tener en cuenta que la literatura comparada parte de lo universal, para entender esto plantea la idea de crear un círculo gigante, en ese círculo se encontrarán todas las obras literarias, pero dentro de este se abre otro más pequeño, ahí es donde entra la comparatística; que abarca estudios más generales de obras de alguna nacionalidad. En otras palabras, las obras universales son aquellas que han dejado una marca a lo largo del tiempo, ya que son escritos que son fundamentales, lo que se puede denominar como clásicos, pues han dejado un profundo impacto, ya que son referentes: “El término *literatura universal* se ha empleado también para indicar el conjunto de las obras más destacadas de clásicos

como Homero, Dante, Cervantes, Shakespeare o Goethe, pasando a ser sinónimo de “conjunto de obras maestras” (Jiménez, 1998, 132). A partir de estas se han escrito muchas más que han trascendido tiempos y nacionalidades donde las innumerables obras llegan a tener puntos en común con otras, y a partir de eso empiezan las comparaciones, es ahí donde se afina esta teoría, la comparatística.

La comparación se ha catalogado como una ciencia nueva, según Ciaranescu (2006) aunque este término puede dotar más características o funciones que la comparatística o cualquier arte pueda manejar, ya que arte y el nombre asociado en un momento pueden diferir, por lo tanto, el término que dicho autor maneja tiende a ser hasta un tanto problemático, pues:

Ciencia y arte son dos formas de conocimiento. Comparar la una con la otra tiene interés tanto por aquello en lo que coinciden como por aquello en lo que difieren. Comprender es buscar lo común entre lo diferente y ambos conocimientos, la ciencia y el arte, pretenden, a la larga o a la corta, comprender la realidad. En eso coinciden. Pero la ciencia intenta, por oficio, comprender con la mínima ideología posible, mientras que el arte no solo no tiene inconveniente en ello sino que con mucha frecuencia se convierte en un modo de transmitir toda una cosmovisión. En eso difieren (Wagensberg, 2012, 112).

De lo anterior, como cualquier teoría, la literatura comparada tiene sus pros y sus contras, eso es lo que la hace ya importante, el poder discutirla porque ya se tienen elementos suficientes para poder refutar o aceptar los comentarios hacia ella: “Con todo, la literatura comparada ha sido discutida su naturaleza de disciplina autónoma. La delimitación de sus objetivos ha planteado muchas dificultades y posturas contrapuestas. Incluso hoy en día existen sobre ella diversas concepciones por parte de los estudiosos” (Jiménez, 1998, 129).

La historia de la comparatística tiene sus orígenes desde la antigüedad, no se le conocía con ese nombre, pero se comenzaban a tratar fenómenos comparativos, aún fuera de la literatura; a partir del siglo XVIII es cuando el interés despierta por la historia literaria sobre las fronteras políticas y lingüísticas e inician a surgir ensayos en donde la comparación está presente:

Ya Muratori, en su obra *Della perfetta poesia italiana* (1706), trataba el fenómeno barroco como un tema de literatura europea, S. Quadrio, en su *Della storia, e ragione d'ogni poesia* (1736), hablaba detenidamente de la influencia ejercitada por la poesía provenzal sobre la italiana, en la época de sus comienzos [...]. Así, el siglo XVIII, con sus tendencias cosmopolitas e internacionalistas, era el mejor terreno de cultivo para el fermento comparatista que se estaba preparando. Incluso el término de “comparativo” pertenece a la misma época (Cioranescu, 2006, 16).

La literatura comparada es una teoría que va encaminada hacia lo internacional. Claudio Guillén (1985) define el término desde el punto de lo “supranacional”; a partir de Alfonso Martín Jiménez (1988) relaciona el término de la siguiente manera:

Guillén prefiere el término “supranacional” (el lugar de internacional) para resaltar que la base de la partida no la constituyen las literaturas nacionales ni sus interrelaciones. Lo que justifica para Guillén la actividad del comparatista es la existencia de tensiones entre lo local y lo universal, entre lo uno y lo diverso. El comparatista no se conforma con situarse en ninguno de esos dos extremos; no le basta el estudio de una determinada literatura nacional, ni se instala en el mundialismo de la pura abstracción, ajena a los acontecimientos concretos de la historia literaria (1998, 134).

Guillén en *Entre lo uno y lo diverso* (1985) expone que esta teoría consiste en el examen de las literaturas visto desde lo internacional, él menciona que se refiere al término supranacional, mejor que internacional para subrayar que el punto de arranque no lo constituyen literaturas nacionales ni las interrelaciones que entre ellas hubo.

Por otro lado, Guillén (1985) reflexiona si es una disciplina específica, por lo que se deben tomar en cuenta tres cosas que permitan caracterizar una clase de investigación: los temas, los métodos y problemas. Los temas se distinguen fácilmente y, siguiendo sus puntos que expone en el texto mencionado, pone dos tipos de textos, la novela realista europea y la novela pastoril española, aunque no es suficiente para definir en sí el tema, pues necesita de algunos métodos para el análisis. Asimismo, el autor señala que lo que infunde vida y carácter propios de la literatura comparada es el conjunto de problemas que proporciona.

La historia de la comparatística desde Guillén (1985) sitúa que surge del desmoronamiento que tuvo a finales del siglo XVIII y principios de XIX: “[...] el de un solo mundo poético, una sola Literatura, basada en los paradigmas que brindaban una tradición singular, una cultura única o unificada, unas creencias integradoras; y las enseñanzas de una Poética multiseccular y casi absoluta” (Guillén, 1985, 33). De lo anterior citado, el autor señala, basándose en Glauco Cambon que, con el final de los pueblos clásicos, se inicia un “multiverso” para referirse a esa existencia de nuevos y antiguos críticos e historiadores situados en un mismo mundo. Guillén (1985) dice que ya no hay un orden ancestral ni un único en su normatividad; habrá niveles múltiples de lectura que se sometan a los diferentes niveles de la realidad a partir de las nuevas invenciones, habrá nuevos estudios que variarán en la profundidad de su análisis:

Así el tiempo y el espacio «proviene de la radical heterogeneidad del ser. Siendo el ser *vario* (no uno), cualitativamente distinto, requiere del sujeto, para ser pensado, un frecuente desplazamiento de la atención y una interrupción brusca del trabajo que supone la formación de un precepto para la formación del otro». ¹⁵ Como chispas entre pedernal y eslabón, las relaciones del yo con el otro, escribe Machado en otro lugar, revelan «la incurable "otredad de lo uno" ... la esencial heterogeneidad del ser» [...] (1985, 34).

Un término que será importante el cual abarca es lo “nacional”, este mismo autor señala que el arranque implicará la profundización en una diferencia de índole nacional o espacial que va más allá de un solo lugar y que el término, al igual que el sentido histórico, no afecta las normas y nociones básicas, por lo tanto, no impacta o cambia la función, sigue siendo el mismo al de lo internacional.

Como se ha señalado, el realizar un estudio comparatístico, que es como debe llamarse, se ha visto influido por algunos prejuicios; el pensar o creer que al realizar una comparación se minimiza o resalta alguna cuestión, en este caso a las obras, pero no es así, se encarga de unir puntos de encuentro entre dos o más narraciones:

El hecho de que en el “comparar” se trata no solamente de una actividad científico-literaria, y ni siquiera de una actividad específica de la materia, ha sido reprimido

muy fuertemente por motivos que tienen que ver con las tendencias de autarquía de la especialidad. Una mirada a disciplinas, que por su objeto son completamente diferentes, muestra empero el valor “de visión del mundo” que ha adquirido la comparación como procedimiento, como método de ciencias que argumentan supranacionalmente (Schmeling, 1984, 14).

Dicha teoría tiene diversos métodos comparatísticos; aplicar alguno de ellos es indispensable para realizar la comparación adecuada, pues es un punto que no debe saltarse, de lo contrario, no será posible realizar, pues se necesita un soporte para asentar lo que se pretende y esa base es el método al que se presten las obras a analizar, a partir de ellos corre toda la comparación: “El método comparativo es fundamental, ya que es el principio organizador de ambas lo que constituye el común denominador, la base de una comparación mutuamente iluminadora” (Pimentel, 1993, 93). En este trabajo se empleará el método tematólogo, el cual se profundizará en el siguiente apartado.

a) El método tematólogo

Como toda base teórica se manejará cierta terminología con el fin de llevar a cabo una mejor interpretación y análisis; asimismo, ayudará a aclarar ideas y comunicarlas. En este estudio que se realiza sobre los cuentos de Fuentes y Ferré el método indicado es el tematólogo, pues ambas narraciones cuentan con un asunto parecido.

Tema, motivo y tópico son los términos esenciales y habituales que la comparatística maneja desde la tematología y serán los que se desarrollarán a lo largo de esta investigación; para ello será necesario saber antes cuál es su función.

La tematología o la historia de temas, motivos y tópicos ha sido uno de los aspectos más controvertidos en la comparatística pues, según Monique Nomo Ngamba en *La literatura comparada y el análisis de las obras narrativas: el estudio de los géneros, los temas y la forma* (2008) expone que se ha relacionado con sus orígenes, con el comparatismo alemán, ya que a ella se dedicaron los estudiosos del folclore del siglo XIX, asimismo, señala que los cuentos y leyendas populares influyeron en las comparaciones de los países limítrofes a Alemania; y en otros

países se desarrolló en menor medida como en Francia. Este aspecto ya engloba las influencias de la literatura comparada en general, como se ha señalado en el apartado anterior, si la comparatística ha tenido puntos en contra, por lo tanto, sus demás características serán igual a ser refutadas. No obstante, lo que interesa es ver cómo ha evolucionado, cómo ha influido en la historia y observar su función dentro de los estudios comparatísticos.

Por lo tanto, surge la interrogante, ¿qué es un tema? ¿Significa para todos lo mismo? Un tema se presenta en toda obra literaria, de igual manera que en estudios científicos, históricos, filosóficos... En todo aquello que tiende a un escrito, un diálogo, una investigación. Por lo tanto, un tema es aquello de lo que trata o encierra consigo un escrito o una conversación; en este caso, de lo que trata de manera general la obra literaria porque ese es el principal interés observar cómo el tema se mueve dentro de las obras de Fuentes y de Ferré.

Deteniéndose en un poco de historia, se llegó a considerar que, a finales del siglo XIX, la tematología, según Claudio Guillén (2005) solía congregar o compendiar diversos tratados de un mismo asunto. El tema permite al lector situarse en un lugar y a guiarlo en toda la lectura; a partir de que este empieza a leer notará algunos aspectos dentro del texto que le serán de herramienta para que él pueda decir sobre qué gira toda la historia y no sentirse extraviado. Pero no solo leyente, también entra de lleno el creador del texto, ya que sabrá por dónde irse para desarrollar todo su contenido y convertirlo en un texto de ficción, pues se plantea que: “[...] el tema es aquello que le ayuda al escritor a encararse con la superabundancia y profusión de lo vivido, marcando una frontera entre la experiencia y la poesía; y llevando al escritor al terreno de la obra de arte [...], el tema es lo que el escritor modifica, modula, trastorna” (Beller, 1984, 231-235). Puede considerarse que el tema es un hilo conductor para fijar parte de la historia.

El trabajo del lector es darse cuenta u observar qué tema o temas encierra consigo una obra, asimismo, considerar que no es todo en general, sino solo una parte de la construcción como se manifiesta en lo siguiente: “Claro que el tema no es todo el contenido. No es lo que dice el poema, sino aquello con lo cual o desde lo cual se dice” (Beller, 1984, 231). Por otro lado, ¿el tema es único o repetitivo?

Parece que los temas han venido manipulándose a lo largo de los años con un tratado diferente al depender de la época y del contexto social, político e histórico. Por lo tanto, las temáticas han estado ahí desde siempre.

El hecho como el amor, los celos, la traición, solo por mencionar algunos, estén ahí desde hace mucho tiempo en los textos de literatura parece que se ha vuelto incluso tedioso llevar a cabo investigaciones en la actualidad con los mismos, pues los tratados por la que se van algunos estudiosos siguen siendo repetitivos. Es como los estudios de tesis en las que muchas ocasiones se quieren investigar a autores reconocidos: García Márquez, Edgar Allan Poe, Cortázar, por mencionar a muy pocos, estos autores se han trabajado desde diferentes perspectivas a lo largo del tiempo y en la actualidad muchos estudiosos quieren abordarlos desde la misma línea cuando pueden ahondar mucho más y adquirir provecho a investigaciones de sus estudios, lo mismo pasa con los temas; aunque sean repetitivos y ya empleados se puede manipular mucha información de ellos:

En Teoría de la Literatura, la cuestión de los temas ha pasado a un plano secundario, sobre todo en la segunda mitad del siglo XX, momento en que en cierto modo y debido al surgimiento de las escuelas formales de comienzos del siglo, los contenidos han sido relegados en beneficio del estudio de las formas. El hecho de volver a interesarse por los temas y los valores de contenido es muy reciente, y así se comprueba en publicaciones como la revista *Poétique*, que hace unos años dedicó un número a «Thématologie» (Gil-Albarelloa, 2003, 240).

Manfred Beller (1984) basándose en S.S. Praver, divide los temas en cinco grupos: el primero consiste en fenómenos naturales y del existir humano, ejemplo: la luna, vida, muerte, lluvia; en el segundo grupo se encuentran los motivos recurrentes del folklore: espada, caballero; en el tercero están las situaciones recurrentes; en el penúltimo grupo se encuentran los temas de tipos sociales, profesionales y morales, por ejemplo, el caballero, el criminal; ya en el último grupo se encuentran los personajes de la mitología.

No hay necesidad de expresar un tema con muchas palabras o características, pues el asunto de una obra literaria se puede expresar en pocos términos porque, como se ha visto, puede considerarse, incluso, en una palabra,

pues es demasiado concreto. Entonces, aunque sea solo una o dos palabras, esos términos van a tener una función importante, dice Gil-Albarellos (2003) que puede sintetizarse en pocas palabras, como ya se ha mencionado, o incluso puede suceder que se reduzca a un nombre propio cargado de contenido y de símbolo, entendido como elemento universal y eterno. Según la autora, los rasgos suponen que dicho término o nombre propio han permanecido con su significado más o menos inalterado a lo largo del tiempo (épocas literarias), aunque cada literatura va a dotar de diferentes significados.

Entonces, si se sitúa algún tema que ha venido desde épocas inmemorables, como el aspecto de la muerte en la actualidad, este mismo término va a ser tratado con diferente visión, pues la sociedad, los avances e incluso la globalización han variado todas estas cuestiones; en la literatura sucede lo mismo, el escritor desenvolverá el asunto que se ha trabajado desde antes situándolo desde su perspectiva, será variado, pero conservará parte fundamental de su dote de contenido porque la materia en si no cambia, se le da un tratado diferente y se puede manipular de mil maneras, pero mantendrá esa parte simbólica.

La autora anteriormente citada supone que es necesario tener cuidado con el argumento, ya que podría pensarse que son sinónimos con el tema, no obstante, es incorrecto, ya que: “Se podría definir el argumento —siguiendo a Petersen— como «la reducción abstracta del contenido de una obra épica o dramática al encadenamiento de los motivos dentro del armazón esencial de la acción»” (Gil-Albarellos, 2003, 242).

El tema es aquella palabra en la que pueda resumirse toda la obra a diferencia del argumento, pues este es una parte del tema y ahí ya va a estar expuesto todo. Gil Albarellos (2003) expone que por debajo del argumento se hallan otros elementos antes de llegar a motivos y tópicos (términos que utiliza Guillén y que son parte fundamental del método tematólogico), y son el asunto principal y las acciones secundarias. La acción principal puede llegar a resultar confusa la autora anterior afirma que, en primer lugar, en esta acción es necesaria la presencia de un desarrollo, complicaciones o nudo y un desenlace final; en segundo lugar se debe establecer intervenciones para observar quién es el héroe o antagonista, aquel

sobre el que gira la historia o pesa más en la narración; en el caso de “La muñeca reina” puede entenderse que Carlos es el héroe en esta narración porque es él quien se mueve dentro de toda la historia, el que más se desprende y que le interesa saber acontecimientos de su infancia a partir de Amilamia; en el caso de “La muñeca menor” puede interpretarse que la tía es el personaje principal, pues, al igual que Carlos en la obra de Fuentes, no terminan por alejarse de sus recuerdos, aunque posteriormente, ese papel pasa a manos de su sobrina menor quien es afectada después de haber contraído matrimonio.

Después de estos elementos, siguiendo los aspectos de la autora, será importante mencionar dos términos fundamentales en el estudio del tema; para poder definir cuál es la acción principal de alguna obra: motivo y tópico. Estos dos términos no son excluyentes e inclusivos solo de dicha escritora, pues quien se ha interesado por ellos es Claudio Guillén. En ocasiones el motivo puede parecerse al tema, por eso hay que tener cuidado, ¿tema o motivo? Beller (1984) ha definido a los motivos de menor extensión que el tema, pues: “se dan, se hallan o inventan” (275) sin dicho concepto sería más complejo acceder a la obra, es decir, son una guía para encontrar el tema:

Concluye Curtius que no es saludable confundir los motivos con los temas. *Motiv* es para él lo que objetivamente hace posible el argumento, lo que invita a su composición [...]. *Thema* es la actitud personal y subjetiva del escritor ante lo que la vida y la literatura le proponen. El tema le pertenece a su ser [...]. El tema es el destino ineluctable del escritor. Es lo que nos lleva a un tratamiento valorativo más profundo (Beller, 1984, 275).

Cuando un motivo se repite constantemente dentro de la obra literaria se convierte en leitmotiv:

En este criterio de clasificación se utiliza también para distinguir tema y motivo: "queda claro, pues, que la identificación de un tema sólo es posible descomponiéndolo en sus componentes esenciales (motivos)" (Weisstein, 1975: 280). Observamos igualmente la tendencia opuesta al definir motivo como la unidad temática no divisible, es decir, la unidad temática mínima, como propuso Tomachevski en su *Teoría de la literatura* (Tomachevski, 1982: 185-186), y siguió Frenzel (1980) (Márquez, 2002, 252).

El motivo o Motiv como lo maneja Miguel A. Márquez (2002) señala que es un concepto musical traspasado a la literatura: “[...] la melodía que se repite en una obra con diversas formas es el tema musical que se repite a lo largo de una composición” (255). Este aspecto artístico que se maneja ha traspasado hacia otras artes como lo es la literatura. Otro elemento que forma parte del método tematólogo es el tópic; este se puede entender como aquello que se repite constantemente, aunque también parece haber confusión entre motivo y tópic:

Al comparatista que también se preocupe de la historia de los temas le interesaría sobre todo saber cómo se llevó a cabo la conversión de un tópic en motivo (*locus amoenus*) o en tema (el mundo como escenario) y sí además de los motivos y temas, que en última instancia no son sino topoi ampliados, hay otros que no ha pasado a serlo (Weisstein, 1975, 294).

Por otro lado, Miguel A. Márquez (2002) expresa que es un camino erróneo intentar distinguir motivo y tópic por la amplitud y el desarrollo del tema literario, este autor sostiene que está mal definir el motivo como unidad temática indivisible:

[...] porque toda unidad temática es susceptible de división; por ejemplo, el *seruitium amoris* no sería un motivo, porque podría descomponerse en diferentes unidades temáticas: las cadenas, el yugo, la prisión... Ni tampoco podríamos hablar del motivo de los *uincula amoris*, porque el tema de las cadenas podría a su vez descomponerse: los grilletes en las manos, los cepos en los pies, el aherrojamiento, la ruptura de las cadenas, el cabello de la amada como cadena, etc (2002, 253).

De igual manera, plantea que resulta complicado distinguir los términos, pues supone que ambos son de diferente extensión, y en cierto sentido así lo es, no obstante, debe considerarse que sí es necesario diferenciarlos para poder delimitar a uno del otro y ser más concretos en los estudios tematólogicos. De igual manera los tópicos serán fundamentales en los estudios de temas; ahondando un poco en la historia, este término tiene un ya largo recorrido, pues su origen proviene de la antigua retórica, en la que los oradores organizaban listados de palabras, seleccionaban las más acordes al momento y a la situación y las ponían en práctica

con el público con el fin de llamar su atención y lograr su cometido que era convencer:

Estos tópicos, debido a la estrecha relación entre retórica y poética, pasaron muy tempranamente a la literatura, por lo que su presencia es notable en las obras literarias de la Antigüedad, de la Edad Media y del Clasicismo. En el Romanticismo, debido al rechazo de la poética y de la retórica, dejaron de ser conscientemente valorados, aunque su presencia, debido al peso de la tradición, es observable en la actualidad. Para el estudio de las obras literarias anteriores al Romanticismo, y también lógicamente para el estudio comparado de las mismas, es necesario poseer un detallado conocimiento de los tópicos clásicos, de cara a valorar su presencia en la literatura¹⁸ (Nomo Ngamba, 2008, 8).

Pese a que pueden parecer similares los términos, especialmente tema y motivo tienen una función diferente, pues de ellos dependerá encontrar el asunto principal en “La muñeca reina” y “La muñeca menor”. Estos han surgido desde tiempo atrás, perduran y, en la actualidad, se conservan, pero también han derivado nuevas cuestiones; se mantienen debido a que han marcado a una sociedad y se ven reflejados en las obras literarias o artísticas, eso sí, el estudio de ellos ha cambiado, ya que ha habido actualizaciones como en cualquier aspecto, pues el análisis de estos también ha cambiado con el paso del tiempo. Es así como, los asuntos principales a pesar de su gran recorrido por la historia no se repiten, sino que se actualizan, por ello, y partir de lo expuesto anteriormente, se buscará en las obras divergencias y convergencias y la forma en cómo se actualiza el tema en estas.

B) Tipo de comparación

Para llegar a un buen estudio comparatístico se necesitan diferentes elementos que la literatura comparada ofrece con el fin de establecer una relación, y para que esto pase es indispensable considerar y conocer los tipos que maneja.

Se desprenden cinco tipos cada uno supondrá una base adecuada entre la literatura comparada y el objeto. Antes de establecer el tipo apropiado a las obras

será necesario diferenciar para poder establecer en cuál ubicar a las obras literarias, es a partir de Manfred Schmeling (1984) quien señala las siguientes.

El primer tipo consiste en una comparación monocausal la cual se basa en una relación de las mismas obras, por ejemplo, que sean de un autor, pues contendrán rasgos esenciales del mismo, incluso espacio geográfico. Por otro lado, el segundo tipo de comparación será de proceso histórico, en esta hay una relación entre dos o más obras de nacionalidad diferente, así como de eventos históricos, y/o sociales. El tercer tipo se basa en analogías de contextos, pues entra en un contacto cultural extraliterario, no necesariamente contextos intraliterarios. El cuarto tipo de comparación domina un interés estructuralista, o también denominado punto de vista ahistórico aquí la comparatística entra en contacto con una metodología fenomenológica, así como con otros métodos, ya sea desde estético-formales, estructuralistas, lingüísticos, etcétera. El último tipo es el de la crítica literaria comparada este conlleva a estudios aún más complejos en el que la crítica ya será un factor importante.

El tipo de comparación para las obras literarias de este estudio será el cuarto: ahistórico, pues este permitirá que los textos se relacionen para poder llevar a cabo el desarrollo de tema y de los motivos que los acompañen sin que el fluir del tiempo intervenga como con los otros tipos que Schmeling plantea:

El cuarto tipo de comparación se diferencia de los otros, ante todo, por el punto de vista ahistórico. En él denomina un interés estructuralista, en sentido amplio, por el producto literario. La comparatística se pone aquí al servicio de una metodología fenomenológica general (Schmeling, 1984, 26).

Por lo tanto, lo que predomina en el análisis de este tipo de comparación es el producto literario, por ello, para estos dos textos lo que atrae son las propias obras y su contenido, de ahí que se puedan encontrar las convergencias y divergencias. Este tipo permitirá vincular a ambos cuentos a partir de un punto en común: el tema.

C) Modelo de Supranacionalidad

Otro término que maneja la literatura comparada es el modelo de supranacionalidad el cual Claudio Guillén lo clasifica con las letras A, B, C.

El tipo A consiste en que el estudio de los fenómenos y/o conjuntos tengan contactos genéticos entre los autores, ámbitos nacionales o bien premisas culturales comunes:

Lo más corriente es el estudio de fenómenos y conjuntos supranacionales que implican internacionalidad, es decir, o bien contactos genéticos y otras conexiones entre autores y procesos pertenecientes a distintos ámbitos nacionales, o bien premisas culturales comunes. Ejemplo de fenómeno que supone filiación genética sería la novela picaresca, o el tema de Don Juan (Guillén, 2005, 93).

El segundo tipo, B, considera fenómenos y procesos que si se estudian conjuntándolos pueden implicar condiciones socio-históricas comunes; en este pueden incluirse aspectos o procesos que permitan enlazar sucesos políticos de pueblos o civilizaciones; hay una relación entre un cambio social y literario esos factores se van a ver reflejados en los textos:

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. No así este modelo segundo que postula la existencia de procesos y desenvolvimientos socioeconómicos comunes como base que permita enlazar y cotejar sucesos políticos pertenecientes a pueblos y civilizaciones dispares (Guillén, 2005, 94).

El tipo C, el último que maneja Guillén es el más elevado de los tres, pues entra en contacto la crítica y la teoría: “El grado de teoreticidad de este modelo es el más elevado de los tres, puesto que el marco conceptual en cuestión, más que utilitario o meramente adecuado a los datos observables, suele brindar el punto de partida de la investigación o el problema por resolver” (2005, 94). Este modelo es más difícil de encontrar en las obras de interés, por lo tanto, queda descartado para el análisis. Resultaría un tanto complejo poder abordar el C entre Ferré y Fuentes

porque supondría ahondar por la crítica que se ha manejado de los textos y llevarlo a la comparatística, aspecto que no es de interés en el análisis porque no corresponde al objetivo que se plantea.

El modelo de supranacionalidad elegido para las obras es el A, pues a pesar de que pertenecen a autores de diferente nacionalidad tienen un punto en común: el tema que comparten: “Lo más corriente es el estudio de fenómenos y conjuntos supranacionales que implican internacionalidad, es decir, o bien contactos genéticos y otras relaciones entre autores y procesos pertenecientes a distintos ámbitos nacionales, o bien premisas culturales comunes” (Guillén, 2005, 93).

A partir del tipo de comparación ahistórico y el modelo de supranacionalidad A se podrá establecer una vinculación entre ambas narraciones, primeramente, el tema, no obstante, hay otros puntos en común que engloban las narraciones: el recuerdo, los seres inanimados, lo fantástico como género que las rige, por lo tanto, es a partir del método tematólogo, y de lo antes mencionado que se podrá llevar a cabo este estudio comparatístico.

2. EL GÉNERO EN LAS OBRAS

Toda obra literaria pertenece a una categoría en particular de acuerdo con los elementos que contengan, por lo tanto, se deben situar a las obras interesadas de este estudio en alguna clase; lo que predomina en ambas es lo fantástico, por lo tanto, se trabajarán desde dicho término.

Cuando se menciona a la literatura fantástica los autores que vienen a la mente son Edgar Allan Poe, Mary Shelley, H. P. Lovecraft, entre otros, en las letras latinoamericanas es el caso de Carlos Fuentes con varias de sus obras, especialmente con *Aura* y “La muñeca reina”, obra llena de extrañeza y misterio: “Imposible dejar de lado un relato como “La Muñeca Reina” cuya atmósfera y trama son dignas de la mejor literatura gótica. La faceta fantástica de Carlos Fuentes también la encontramos en los relatos que forman el libro *Inquieta Compañía*” (Güemes, 2016). Por otro lado, Rosario Ferré ha escrito varios textos importantes, ejemplo de ello es “La muñeca menor” un cuento cargado con aspectos oscuros,

inexplicables y hasta cierto punto aterradores para el lector, ya que en muchas ocasiones le causará sensaciones de inquietud.

Para la teoría y aplicación de las obras será fundamental abordar a uno de los teóricos más influyentes por su ya gran recorrido con este término: Tzvetan Todorov, pues los términos que asocia son bastante claros y concretos; permitiendo así un mejor entendimiento sobre lo que consiste dicho concepto y el por qué están insertas ambas narraciones en la categoría.

A. Lo fantástico desde Tzvetan Todorov

Cuando el lector se inserta en estos dos mundos de la ficción puede llegar a sentir cierto miedo y confusión, ¿por qué pasa esto? Porque se está ante dos textos fantásticos. Este término en literatura se entiende como aquellas narraciones en las que se encuentran eventos difíciles de explicar o fenómenos contrarios a las leyes en las que muchas veces el lector no encuentra una manera razonable de entender la historia literaria por los acontecimientos extraños, otras veces sobrenaturales que aparecen.

Expone Maricruz Castro Ricalde (2017) que algunos temas incluidos en las narraciones fantásticas pueden ser el doble, la locura, lo siniestro, los espacios cerrados, lo lúdico y la auto-representación. Los fantasmas que encierran consigo los personajes de ambas narraciones los transmiten al lector; el ambiente en el que se centran las historias lo llevan al contexto de quien lee.

Todorov (1981) señala que, para que un texto sea considerado fantástico, debe haber algo que rompa con lo que se denomina como normal en el que las leyes naturales se vean afectadas, deja paso a acontecimientos difíciles de explicar; la mente se cuestiona si lo que pasa es producto de la imaginación o sucesos de su realidad: “El concepto de fantástico se define pues con relación a los de real e imaginario” (19). La imaginación es parte importante de lo fantástico, pues de ahí inicia su desprendimiento, todo el proceso es llevado desde la mente, las sensaciones empiezan a surgir, se comienza a cuestionar qué pasa con la normalidad. La imaginación es una capacidad inmensa que posee todo ser humano,

sirve como herramienta para estar cuerdos o llevar a la locura, cualquiera que sea el caso se debe tener cuidado con ella:

[...] lo fantástico es un producto de la imaginación y, por lo tanto, un producto imaginario, lo que equivale, en una cultura racionalista como la nuestra, que se le ponga tradicionalmente a lo que es real. Otra perspectiva, a la que se tiene cada vez más, considera que la imaginación es una actividad humana que se complementa con la razón, sin que ambas lleguen a excluirse. De este modo, y matizando un poco más, debemos apuntar hacia el desliz, admitido puesto que ideológicamente justificado, que nos lleva a confundir lo real con lo que es razonable, puesto que racional y, por exclusión, a confundir lo no racional con lo no real (González, 1984, 215).

Lo fantástico entra al campo de lo desconocido y establece así una vacilación e incertidumbre, pues no hay, como se ha señalado, una explicación concreta de los acontecimientos que puedan suceder; muchas veces se rige por un acontecimiento aparentemente sobrenatural: “Hay un fenómeno extraño que puede ser explicado de dos maneras, por tipos de causas naturales y sobrenaturales. La posibilidad de vacilar entre ambas crea el efecto fantástico” (Todorov, 1981, 19).

Otro aspecto importante está relacionado con el lector, pues de él depende observar los eventos, en otras palabras, debe sentir una vacilación en el relato, algo para llevarlo a interrogarse qué sucede en el contexto de la historia. En las narraciones de Fuentes y Ferré el leyente empieza a sentir que algo no avanza bien, cuyo caso algo rompe con la normalidad, esos aspectos hacen del interesado seguir la lectura, pues necesita sacar una explicación coherente a lo sucedido:

Lo fantástico implica pues no solo la existencia de un acontecimiento extraño, que provoca una vacilación en el lector y el héroe, sino también una manera de leer, que por el momento podemos definir en términos negativos; no debe ser ni “poética” ni “alegórica” [...] (Todorov, 1981, 24).

Por lo tanto, debe ser alguien real, que sienta, experimente sensaciones “extrañas”, un lector cuyo sentimiento sea el miedo, la angustia, el terror, desesperación, inquietud... pues el relato fantástico se va a alimentar de las experiencias de este:

Aunque también lo fantástico debe impactar al mismo personaje dentro de la narración, para que lector y héroe estén unidos por un mismo sentimiento: [...] esta vacilación puede ser también sentida por un personaje de tal modo, el papel del lector está, por así decirlo, confiado a un personaje y, al mismo tiempo la vacilación está 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 (Todorov, 1981, 24).

Ana González Salvador (1984) expone que este término —lo fantástico— es una visión de la realidad o, si se prefiere, una percepción de una realidad más próxima a lo simbólico y a lo sagrado. Toda literatura contiene rasgos simbólicos o significados que tendrán un valor, y claro que en lo fantástico estos aspectos estarán muy presentes. Como se ha mencionado tiene elementos relacionados con tradiciones, las cuales están marcadas por lo sagrado, por lo tanto, se encontrarán elementos simbólicos en las narraciones. Ejemplo de ello en la obra de Fuentes, en donde pareciera haber una iniciación de un rito con la forma en cómo está decorada la habitación de Amilamia, en la que los objetos forman ya un todo de algo fúnebre, lo que hace que el lector empiece a analizar la situación.

Expone Todorov (1981) que el elemento sobrenatural puede no siempre estar, ya que el lector tiende a pensar que si se tienen los elementos sobrenaturales ya se encontrará con un texto fantástico: “El temor se relaciona a menudo con lo fantástico, pero no es una de sus condiciones necesarias” (Todorov, 1981, 26). Aunque otros autores y críticos literarios exponen una opinión o idea parecida, la ya citada Ana González Salvador (1984) expone que lo fantástico será fuente del terror en la medida que contenga lo desconocido, dicho de otra manera, lo nunca explicado en términos racionales, por lo tanto, lo que hará que un texto sea fantástico será el hecho de no haber explicaciones concretas o existencia de varias interpretaciones para querer dar algo racional. En muchas ocasiones lo fantástico no hace que el lector sienta un miedo elevado, sino hará que se cuestione y logre sacar de él cierto temor, pero una sensación mínima, porque en sí no se está ante un género puro de terror.

Otro aspecto que considerar en la literatura fantástica es la ambigüedad que hay en los textos literarios, entiéndase como aquello que no es muy claro o que

puede entenderse algo de dos o más maneras: “La ambigüedad depende también del empleo de dos procedimientos de escritura que penetran todo el texto” (Todorov, 1981, 28). En “La muñeca reina” y “La muñeca menor” dicho elemento las caracteriza bastante, pues puede haber varias interpretaciones de lo que sucede en la historia, incluso con los mismos personajes, aunque esto se trabajará más a fondo en los próximos apartados.

Ahora que se ha dado una aproximación teórica a la literatura fantástica, así como algunos elementos que forman parte, será necesario aplicarlos en las narraciones que se abordan.

“La muñeca menor” cuenta la historia de una mujer que ha sido mordida por una chágara; la unión con sus sobrinas crece tanto que en cada cumpleaños les fabrica su propia muñeca a imagen y semejanza hasta el día en que se casan. La última de sus sobrinas, la más pequeña, se va con el hijo del médico que hace observaciones a la mujer (tía), este no siente nada por ella, solo la utiliza para aparentar ante la sociedad, la tía le regala una última muñeca muy bien elaborada y con joyas incrustadas, pero el esposo de esta no la quiere cerca, por lo tanto, logra deshacerse del objeto y solo se queda con lo valioso. El tiempo pasa, el médico marcado ya por los años nota que su esposa conserva la piel tersa y suave de cuando era joven; una noche observa que esta no se mueve y decide acercarse a ella, no obstante, lo que nota es algo aterrador, al abrir los ojos su esposa, de entre ellos empiezan a salir antenas de los animales que le causaron la perdición a la tía de su mujer, antenas de chágara.

El tratamiento que se le ha dado a la narración de Ferré se rige principalmente por el feminismo, el actuar del personaje femenino ante el masculino. Pese a que tiene tintes la obra debe entrar en algún género literario, como cualquier otra, y sus rasgos hacen que se sitúe en lo fantástico. Algunos autores como Jesús Roderó (2008) en su artículo *Lo fantástico feminista: metamorfosis y trasgresión en Rosario Ferré y Rima De Vallbona* trata de poner una etiqueta al género en el relato de Ferré, por ejemplo, ha usado el término “feminismo mágico”, “feminocentric supernaturalism”, “fantasía feminista” y “neofantástico”, términos poco conocidos.

Rodero (2008) señala que lo fantástico siempre se ha concebido en Latinoamérica como un modo narrativo híbrido que no solo escapa de la realidad, sino que lo recombina y lo invierte de manera que se establece una relación simbiótica: “Este concepto de lo fantástico subraya el carácter híbrido de la narrativa latinoamericana más reciente y hace de este género o modo narrativo un paradigma de la narrativa heterogénea de las generaciones del llamado post-boom” (264). Ferré en sus obras literarias lo usa como una forma de atacar a un orden social, la mujer vista como objeto; asimismo, lo real y lo irreal se mezclan para la creación de textos que atacan ideologías que se han plasmado a lo largo de la historia; esta imagen de cómo debe verse la mujer y su actuar. No obstante, esto se mezcla con las situaciones perturbadoras y ambiguas para el lector porque no hay explicación racional a lo que pasa en la historia; el ambiente que se compone traspasa los límites siendo, de alguna manera, pesado para los personajes y para el lector.

Lo fantástico según Rodero (2008) se vincula con lo carnalesco, lo grotesco o lo lúdico:

Esta trasgresión de los límites para desafiar los valores culturales dominantes toma en Latinoamérica una forma específica entre muchas mujeres escritoras durante las tres últimas décadas del siglo XX. Muchas de estas escritoras han usado lo fantástico para cuestionar específicamente los valores masculinos dominantes. Con ellas, lo fantástico cobra carácter político y se presenta como alegoría en muchos casos. Rosario Ferré, Cristina Peri-Rossi, Luisa Valenzuela, Rima De Vallbona, Isabel Allende, Renee Ferrer y Carmen Naranjo, entre muchas otras, han escrito relatos fantásticos en los cuales la problematización mutua entre lo real natural y lo irreal sobrenatural tiene como propósito cuestionar y subvertir valores y prejuicios culturales en general, y patriarcales en particular (266).

Gracias a estos elementos se ha llegado a hablar sobre el feminismo mágico que ciertos críticos ya manejan, y que hasta cierto punto pareciera ser otro nuevo término, pues actualmente es un concepto que puede resultar conflictivo, dudoso, no entendible y hasta ambiguo:

En mil novecientos ochenta y siete Patricia Hart acuñó la frase ‘el feminismo mágico’ en su libro ya mencionado sobre las obras de Isabel Allende. Ella intenta definir el feminismo, pero le resulta difícil, como la definición del realismo mágico. Hay

muchos puntos de vista que han influido en la definición y cuando intenta reducirlo a una idea uniforme (Marchetto, 2015, 13).

En los relatos de Rosario Ferré pueden observarse caracteres en el que lo social y lo político están presentes; ella usa para transgredir valores y cuestiones de poder, la alegoría que es la cuestión de representar algo simbólico, presente en su narrativa. Se ha llegado a considerar que en sus textos:

[...] la mayor parte de la crítica señala la doble estrategia de Ferré. Por un lado, presenta una sátira de la aceptación y perpetuación del papel social impuesto por los hombres a las mujeres a través de la inmovilidad y el silencio de los personajes femeninos; por otro lado, Ferré ofrece un ataque sin compromisos contra los valores masculinos que causan, promueven y refuerzan ese comportamiento pasivo y sumiso (Rodero, 2008, 269).

Por otro lado, de acuerdo con Todorov (1981) el miedo en el lector y en el personaje son elementos importantes en lo fantástico. Dentro de la narración en “La muñeca menor” el aspecto siniestro surge y causa un impacto entre lector y personaje, este aparece en los clisos de la muñeca, cuando la tía regala el objeto a su sobrina menor, pues estos tienen algo en especial: “incrustado en el fondo de las pupilas de los ojos sus dormilonas de brillantes” (Ferré, 1976: 6). El joven médico, por su avaricia le saca los ojos a la muñeca y los cambia por un reloj valioso, pero, al final de la historia, va a buscar a su mujer, observa que ella no se mueve y al revisarla descubre que de la mirada de su esposa salen unas antenas de chágara. Se puede notar horror a través del personaje, una incertidumbre que le causa ver eso, de igual manera, el lector percibe extrañeza y miedo desde cómo está construida la muñeca, y no solo la de la sobrina menor, sino también la de las demás sobrinas, pues eran réplicas exactas de ellas mismas. En sí no hay una explicación “natural o lógica” para que la mujer del médico tenga esas características al final, y hasta puede llegar a ser un poco irónico, ya que él es médico, se supone que debe saber o tener explicaciones racionales para alguna enfermedad, pero ni la ciencia puede dar una explicación a estos fenómenos.

Otro elemento que puede causar miedo es el aspecto del doble, en este caso el realizar o tejer una imagen “real” de las sobrinas. Al paso del tiempo y acorde

crecían las niñas hasta convertirse en mujeres el trabajo de la tía era hacerles una réplica casi igual de ellas. El doble causa una sensación de miedo, pues tener creaciones idénticas es ilógico y conservarlas lo es aún más. La obra de Rosario Ferré cumple con las funciones del relato fantástico, según Todorov, pues se encuentran características inexplicables que ponen al lector entre lo real, lo imaginario y lo sobrenatural.

En la obra de Fuentes se puede afirmar, de igual manera que el texto de Ferré entra en el plano de lo fantástico. La historia inicia con Carlos y su: “Vine porque aquella tarjeta, tan curiosa, me hizo recordar su existencia. La encontré en un libro olvidado cuyas páginas habían reproducido un espectro de la caligrafía infantil. Estaba acomodando, después de mucho tiempo de no hacerlo, mis libros” (Fuentes, 1995, 13). Todo comienza de manera normal, se tiene a un narrador protagonista que cuenta sus anécdotas infantiles, pero poco a poco la narración cambia y deja a Carlos como a lector con preguntas. Después de encontrar aquella tarjeta el personaje prosigue con su necesidad de saber qué fue de Amilamia; el hombre camina por aquellos lugares que solía frecuentar y finalmente llega a la casa de su amiga; aquí el lector al igual que el personaje aún no entran en el plano de la vacilación, pues la historia avanza aparentemente normal, no obstante, algo surge, al llegar a su destino el narrador expone que toca el timbre y espera que alguien salga, pero nada, acerca la oreja, escucha algo, ¿qué podrá ser? O, mejor dicho, ¿quién está al otro lado?:

Vuelvo a tocar. Acerco la oreja al portón y me siento sorprendido: una respiración ronca y entrecortada se deja escuchar del otro lado; el soplido trabajoso, acompañado por un olor desagradable a tabaco rancio, se filtra por los tablones resquebrajados del zaguán: —Buenas tardes. ¿Podría decirme...? Al escuchar mi voz, la persona se retira con pasos pesados e inseguros. Aprieto de nuevo el timbre, esta vez gritando: —¡Oiga! ¡Ábrame! ¿Qué le pasa? ¿No me oye? No obtengo respuesta. Continúo tocando el timbre, sin resultados (Fuentes, 1995, 17).

Esta es la primera vez que personaje como lector caen en un momento de inquietud, ¿de verdad había alguien detrás del portón? ¿O fue la imaginación de Carlos? Cabe rescatar que el término de vacilación está relacionado con lo fantástico: “Hay un fenómeno extraño que puede ser explicado de dos maneras, por

tipos de causas naturales y sobrenaturales. La posibilidad de vacilar entre ambas crea el efecto fantástico” (Todorov, 1981, 19).

Pero no todo termina ahí, en el transcurso de la historia se observa que el protagonista no detiene su investigación, regresa a la casa, toca y una mujer lo espera, se hace pasar por otro individuo, se adentra, interroga, pero al final es descubierto: Valdivia, el dueño de la casa, está muerto, por lo tanto, Carlos tiene que confesar la verdad, al hacerlo los viejos lo interrogan, se ha vuelto parte de su juego; parece que les duele el recuerdo de Amilamia, ¿por qué? Pronto el narrador señala lo que hay a su alrededor, flores, cirios, juguetes, globos arrugados, una camándula y el cuerpo de porcelana de la muñeca idéntica a su vieja amiga: “Aparto los dedos del falso cadáver. Mis huellas digitales quedan sobre la tez de la muñeca. Y la náusea se insinúa en mi estómago, depósito del humo de los cirios y la peste del ásaró en el cuarto encerrado” (Fuentes, 1995, 23). El lector ante esta situación sigue con esta vacilación que Todorov expone, ¿por qué el lugar se describe de tal manera? ¿Amilamia murió? Son interrogantes que emergen, pero no hay respuestas. La habitación como la presenta Carlos denota miedo para él como para quien lee, se sabe que este término también se asocia a lo fantástico:

Para Lovecraft el criterio de lo fantástico no se sitúa en la obra sino en la experiencia particular del lector, y esta experiencia debe ser el miedo. “La atmósfera es lo más importante pues el criterio definitivo de autenticidad [de lo fantástico] no es la estructura de la intriga sino la creación de una impresión específica. (...) Por tal razón, debemos juzgar el cuento fantástico no tanto por las intenciones del autor y los mecanismos de la intriga, sino en función de la intensidad emocional que provoca. (...) Un cuento es fantástico, simplemente si el lector experimenta en forma profunda un sentimiento de temor y terror, la presencia de mundos y de potencias insólitos” (pág. 16). Los teóricos de lo fantástico invocan a menudo ese sentimiento de miedo o de perplejidad, aun cuando la doble explicación posible es para ellos la condición necesaria del género (Todorov, 1981, 26).

Asimismo, otro elemento que se puede agregar para terminar por definir este relato como fantástico está asociado al recuerdo, expone Martha Elia Arizmendi Domínguez (2010) parafraseando a Ernesto Grassi (2003) que dichos conceptos tienen relación porque la memoria proporciona material a sus imágenes, dicho material se encuentra en la fantasía bajo el signo de la espera confiada, asimismo, señala la autora, mientras la memoria tenga materiales lo fantástico estará presente.

Cabe destacar que toda la investigación del protagonista viene a partir de los recuerdos de su infancia, del cómo se comportaba, del cómo vestía, cada pequeño detalle permitió que se adentrara a esta búsqueda de su amiga, al final la encontró, pero no de la manera que él esperaba, ¿qué había pasado con Amilamia? ¿Qué le hicieron para que su apariencia quedara como una enana? Narrador como lector no tienen respuestas, se abren preguntan cada vez más con relación a la mujer que aparece al final de la historia:

Por tanto, un texto situado en la red de lo fantástico debe hacer que tanto los personajes como el lector se encuentren en situación de incertidumbre; la obra debe despertar en el público ese hito de misterio, de realidad transmutada que afecta la secuencia lineal de cualquier relato y que provoca sorpresa y una forma de misterio y miedo ante lo desconocido (Arizmendi, 2010, 69).

Para concluir este apartado, “La muñeca reina” es un relato de corte fantástico por toda la incertidumbre y el miedo que lo rodea, en el que el recuerdo va a jugar un papel muy importante, de ahí que se pretenda detener el tiempo y el fluir de los personajes.

CAPÍTULO II: COMPARATÍSTICA E INTERPRETACIÓN

1. MOTIVOS

Antes de abordar la temática y el cómo se desarrolla en los textos es necesario explicar los elementos fundamentales que ayudarán a delimitar mejor, ya que estos son parte importante del método y son clave fundamental para llegar al objetivo planteado. Para comprender el concepto de motivo se retoma la idea planteada en el apartado teórico donde Hernández (2002) expone basándose en Tomachevski en su *Teoría de la literatura* (1982) que el motivo se entiende: “como la unidad temática no divisible, es decir, la unidad temática mínima [...]” (252). Los motivos son de extensión menor al tema sin ellos sería un tanto complicado entrar a la trama; responden a una acción concreta a realizarse en el texto; se han catalogado como una guía para encontrar al tema, al retomar la definición de este último, como ya se señaló con anterioridad) “[...] el tema es lo que el escritor modifica, modula, trastorna” (Beller, 1984, 235). A partir de lo expuesto se observa que aparecen varios elementos que funcionan como motivos y son indispensables para desarrollar el tema de la infancia. Se ha considerado desglosarlos en varios puntos para que haya un mejor orden.

A. Objetos: tarjeta, delantal, chágara

En “La muñeca reina” y “La muñeca menor” aparecen diversos motivos que ayudan a llegar al tema principal de las obras: la infancia como búsqueda de identidad, en este primer grupo se analizarán algunos objetos que son esenciales y son el punto clave para llevar a cabo la acción.

En “La muñeca reina” el primero en señalar, el cual es detonante para que Carlos empiece a recordar y llevar a cabo su búsqueda es una tarjeta. Dicha nota perdida entre sus libros escrita por Amilamia, su amiga de la infancia, un pequeño papel que lo llevó a buscar, mentir, a encontrar algo inesperado y atroz: “Vine porque aquella tarjeta, tan curiosa, me hizo recordar su existencia. La encontré en un libro olvidado cuyas páginas habían reproducido un espectro de la caligrafía

infantil. Estaba acomodando, después de mucho tiempo de no hacerlo, mis libros [...]” (Fuentes, 1995, 13). Aquello no solo era un simple papel, adentro había escrita una frase que impactó en Carlos, los recuerdos se desataron, de aquella caligrafía mal escrita surgió el recuerdo de Amilamia; motivo principal para iniciar una investigación: “Amilamia no olvida a su amigito y me buscas aquí como te lo dibujó” (1995, 13). Pero la tarjeta contenía algo más, al parecer había una pista o una ubicación de los encuentros con su amiga, pero es lo único, no hay más que le pueda ayudar, han pasado años y él no tiene idea de cómo será ella o qué fue de su vida:

Y detrás estaba ese plano de un sendero que partía de la X que debía indicar, sin duda, la banca del parque donde yo, adolescente rebelde a la educación prescrita y tediosa, me olvidaba de los horarios de clase y pasaba varias horas leyendo libros que, si no fueran escritos por mí, me lo parecían [...] (1995, 13).

Aquella tarjeta sirvió de motivo para recordar a Amilamia y empezar una búsqueda; ayudado por esa pista en la tarjeta es entonces que el personaje se adentra al encuentro de esta mujer, y uno de los primeros lugares que visita es la ubicación que aparece en la tarjeta: “Y ahora, casi rechazando la imagen que es desacostumbrada sin ser fantástica y por ser real es más dolorosa, regreso a ese parque olvidado y, detenido ante la alameda de pinos y eucaliptos, me doy cuenta de la pequeñez del recinto boscoso” (1995, 16).

Hay varios indicios en los que Carlos puede sospechar que Amilamia todavía vive en la casa de su infancia. A partir del momento en que encuentra la tarjeta el narrador inicia su papel como detective busca e interpreta algo que le permita llegar a Amilamia. La tarjeta fue el inicio para buscarla de nuevo, pero también fue la despedida entre ellos dos en su infancia; un final y un nuevo inicio:

Luego Amilamia se fue y al día siguiente regresó, me entregó el papel sin decir palabra y se perdió, canturreando, en el bosque. Dudé entre rasgar la tarjeta o guardarla en las páginas del libro. *Las tardes de la granja*. Hasta mis lecturas se estaban infantilizando al lado de Amilamia. Ella no regresó al parque [...] (1995, 15).

Otro motivo que aparece es el delantal azul que Carlos observa atado con pinzas. Cuando inicia a indagar se aventura a ir a la casa de su amiga, su primer pensamiento es poder encontrar a una joven y recordar los viejos momentos que pasaron juntos; ese anhelo resulta ser clave para tener un momento de alegría, pero, al llegar a la vieja casa, el narrador expone que esta es idéntica a las demás y se empieza a cuestionar si Amilamia aún vivirá en dicho lugar:

Amilamia ya no vive aquí. ¿Por qué iba a permanecer 15 años en la misma casa? Además, pese a su independencia y soledad prematuras, parecía una niña bien educada, bien arreglada, y este barrio ya no es elegante; los padres de Amilamia, sin duda, se han mudado. Pero quizá los nuevos inquilinos saben a dónde (1995, 17).

Sus esperanzas decaen cuando toca a la puerta, escucha ruido por dentro y nadie abre, por lo tanto, se retira, pero algo no termina por convencerlo, su idea es que Amilamia sigue en esa casa y lo que lo incita a buscar es precisamente el delantal de cuadro azules por eso funciona como motivo, ya que este elemento permite que prosiga con su búsqueda.

Miro hacia la casa que fue, era, debía ser la de Amilamia. Allá, detrás de la balastrada, como lo sabía, se agita la ropa tendida. No sé qué es lo demás: camisones, pijamas, blusas, no sé; yo veo ese pequeño delantal de cuadros azules, tieso, prendido con pinzas al largo cordel que se mece entre una barra de fierro y un clavo del muro blanco de la azotea (1995, 17).

Ese objeto permite que Carlos no abandone su indagación, por lo tanto, su papel como detective sigue en pie, finge ser otra persona para averiguar qué pasó con su amiga; el mandil permitió que Carlos averiguara que los padres eran los que vivían en la casa, que tenían una muñeca que les recordaba a su hija, que Amilamia había muerto, y también encontró que los padres mentían, pues ella no estaba muerta, al final, gracias a los motivos, inició su búsqueda para encontrar a Amilamia, y al mismo tiempo encontrarse a él mismo, buscar la identidad que necesitaba, y cuestionarse sobre el aspecto deforme de Amilamia.

En la obra de Ferré uno de los motivos que hay en la narración es el propio escarabajo, aquella chágara que se incrustó en la pierna de la tía porque sin aquel

incidente la tía habría seguido con su vida normal y ordinaria, pero por la situación sus sobrinas decidieron acercarse y entablar una relación de afecto, lo que la llevó a hacerles muñecas idénticas con todos los rasgos que poseían: “En ese preciso momento sintió una mordida terrible en la pantorrilla. La sacaron del agua gritando y se la llevaron a la casa en parihuelas retorciéndose de dolor” (Ferré, 1976, 1).

Aquel animal impidió la movilidad de las piernas de la tía, pero también funcionó como un motivo para encontrarse a sí misma, para que a través de terceros pudiera completarse, disfrutar de su vida y encontrar en sus sobrinas sus sueños robados. Asimismo, el doctor influyó en el progreso de recuperación de la tía después de mucho tiempo con tratamiento, al final, el escarabajo terminó por ser parte de la vida rutinaria del personaje y ni la medicina pudo ayudarla a salir de su encierro, tal vez porque el médico solo necesitaba su dinero y al no ayudarla era como se aprovechaba o tal vez no podía hacer otra cosa más que tratar de calmar los dolores debido al insecto. En ambas narraciones se deja al lector con muchas preguntas que no sabe responder y es la imaginación la que pueda llenar esos vacíos, por otro lado, los objetos y el animal pasan a formar parte de los primeros motivos porque es gracias a ellos que los personajes retroceden hacia su infancia y recuerdos, este último se profundiza con mayor atención en el siguiente apartado.

B. El recuerdo

Un término que está muy presente en las obras de Ferré y Fuentes es el recuerdo, ya que es otro motivo para seguir con la indagación de los personajes. Primero, en “La muñeca reina” el recuerdo se da a partir de la tarjeta, ya que Carlos empieza a recordar todas las situaciones que pasó con Amilamia y otras situaciones de su infancia como el libro que contenía la tarjeta escrita por su pequeña amiga, los lugares que solía visitar, incluso las vestimentas como el caso del mandil azul. Sí, la tarjeta fue un detonante, pero las sensaciones, los recuerdos, las vivencias que pasó con Amilamia permitieron que en su presente siguiera una investigación; el saber qué fue de ella, el recordar su infancia, pero también para encontrarse a él mismo. A partir de la memoria, de la imaginación y aspectos del olvido es que inicia una búsqueda:

Debo recordarla detenida para siempre, como en un álbum. Amilamia a lo lejos, un punto en el lugar donde la loma caía, desde un lago de tréboles, hacia el prado llano donde yo leía sentado sobre la banca: un punto de sombra y sol fluyentes y una mano que me saludaba desde allá arriba (Fuentes, 1995, 13-14).

Por otro lado, en la obra de Ferré “La muñeca menor” el recuerdo también es importante, ya que la tía quiere recordar a las sobrinas, es a partir de muñecas que intenta detener el tiempo para ellas, pero también para sí misma:

El nacimiento de una muñeca era siempre motivo de regocijo sagrado, lo cual explicaba el que jamás se les hubiese ocurrido vender una de ellas, ni siquiera cuando las niñas eran ya grandes y la familia comenzaba a pasar necesidad. La tía había ido agrandando el tamaño de las muñecas de manera que correspondieran a la estatura y a las medidas de cada una de las niñas (Ferré, 1976, 1).

Para adentrarse un poco más respecto a este motivo se intentará relacionar un aspecto filosófico, ya que resulta interesante analizar este elemento a partir de la postura de Paul Ricoeur porque, como ya se vio, el recuerdo está implícito en ambas obras, por lo tanto, se observará cómo funcionan a partir de esta situación; por medio de la memoria se llega al termino antes mencionado, según Ricoeur (2004) la memoria es el único recurso que lleva al pasado y el tiempo ayudará a rememorar. Carlos inicia a recordar por la tarjeta que encontró, de ahí surge el traer al presente cosas de su pasado; recorre un intervalo de tiempo para traer esos recuerdos al presente:

Quiero recordarla, una tarde y otra, en una sucesión de imágenes fijas que acaban por sumar a Amilamia entera. Y no deja de sorprenderme que no pueda pensar en ella como realmente fue, o como en verdad se movía, ligera, interrogante, mirando de un lado a otro sin cesar. Debo recordarla detenida para siempre, como en un álbum. Amilamia a lo lejos (Fuentes, 1995, 13).

El tiempo según Ricoeur (2004) no se puede recordar, sino que el sujeto solo tiene una sensación del tiempo transcurrido por medio de la afección, dicho de otra manera, por medio de sentimientos y sensaciones que ayudan. Muchas veces el recuerdo aterriza por medio de lo que se sintió en un momento; cuando Carlos

empieza a traer todos estos momentos de su infancia fueron porque él, al leer la carta, se sintió nuevamente infante, momentos de niño y las sensaciones de alegría o frustración que Amilamia le causaba. El narrador señala todos sus momentos que pasaba con ella y en cada uno se observa un momento especial e impactante para Carlos; los sentimientos de él y los de Amilamia se unen para recordar las vivencias:

Amilamia detenida en su carrera loma abajo, con la falda blanca esponjada y los calzones de florecillas apretados con ligas alrededor de los muslos, con la boca abierta y los ojos entrecerrados porque la carrera agitaba el aire y la niña lloraba de gusto. Amilamia sentada bajo los eucaliptos, fingiendo un llanto para que yo me acercara a ella. Amilamia boca abajo con una flor entre las manos: los pétalos de un amento que, descubrí más tarde, no crecía en este jardín, sino en otra parte, quizá en el jardín de la casa de Amilamia (1995, 14).

Dichas sensaciones permitieron buscarla para adentrarse a investigar qué había pasado con su amiga. Pese a que se fue y la dejó había un afecto en él, no obstante, no era consciente de ello hasta leer la tarjeta que se encontraba en un libro, la caligrafía hizo que todas esas emociones que estaban ocultas resurgieran, esos instantes, buenos o malos volvieron a la luz. El narrador despertó de su ensoñación para volver a ser ese pequeño que una vez fue. Es a través de la memoria, de los recuerdos que se puede volver a sentir aquello que se vivió en un período determinado. Carlos es ejemplo de ello al no olvidar a su compañía, de traerla de alguna manera a su presente, de pensar en cómo estará, de lo que hará o simplemente el saber qué fue de ella:

Según Ricoeur, la pretensión de la memoria es la fidelidad al pasado, esta fidelidad deberá ser cotejada con la historia existiendo aquí un problema de confianza respecto a la fidelidad de la memoria al dar el paso a la historia. Pero, de igual forma, su confrontación se dará en un plano cognitivo y pragmático, ya que el historiador intenta “hacer historia” mientras tanto el resto “hace memoria” (Kießling, 2004, 211).

El personaje se encuentra ante esta lucha por recordar, pareciera que en el presente del personaje revive cada momento de aquella pequeña niña; es a través de los recuerdos que se interesa por saber de ella, aunque va más a una búsqueda de sí mismo y encontrarse, para saber que ha sido de él a lo largo del tiempo. La

niñez, como se sabe, es una etapa de la vida muy importante y decisiva para la vida adulta; el intentar alejarse no resultó muy positivo al final de todo, da la impresión de que no ha encontrado su felicidad total, a sus casi treinta años el recuerdo es lo que vive con él, no se sabe si ha entablado relación con alguien más, solamente se sabe que Amilamia es su única esperanza para ayudarse, encontrándose y perdonándose de los actos de su pasado:

Sí; quizá la recuerdo fragmentariamente porque mi lectura alternaba con la contemplación de la niña mofletuda, de cabello liso y cambiante con los reflejos de la luz: ora pajizo, ora de un castaño quemado. Y sólo hoy pienso que Amilamia, en ese momento, establecía el otro punto de apoyo para mi vida, el que creaba la tensión entre mi propia infancia irresuelta y el mundo abierto, la tierra prometida que empezaba a ser mía en la lectura (1995, 14).

Dicho concepto es fundamental para que Carlos se desarrolle en toda la historia; funciona como motivo porque es aquello que mueve o induce al narrador en su objetivo. Como se ha mencionado, en ocasiones el motivo y el tema puede parecer el mismo, aunque, en esta ocasión, el recuerdo no funciona como un tema porque no termina por englobar a toda la historia, solo es un recurso para que el personaje busque y haga su papel de detective, por lo tanto, el tema sigue alrededor de la infancia como una búsqueda de identidad por parte de los personajes.

En “La muñeca menor” el recuerdo se desarrolla principalmente en el papel de la tía que quiere detener el tiempo en sus sobrinas al realizarles muñecas a lo largo de los años, tales objetos quedan como recuerdos de sus etapas de niñas a jóvenes adultas. El recuerdo se da en el momento en que crea a cada muñeca, desde la edad de los diez años, cuando comienzan a tener contacto más cercano entre tía y sobrinas, la mujer, como signo de amabilidad y de cariño, inicia a coser de manera sencilla, pero con el paso del tiempo las perfecciona. La desgracia que la llevo a dejar su vida y sus sueños fue debido al insecto que se incrustó en su pierna, por lo tanto, su único recurso para sobrevivir fue tejer y regar a los seres inanimados a las pequeñas niñas. Al crearlas está intentado retenerlas en un pasado e impide que crezcan y las retrata en seres sin alma, meramente de adorno que no tienen otra finalidad más que funcionar como un recuerdo:

Como eran nueve y la tía hacía una muñeca de cada niña por año, hubo que separar una pieza de la casa para que la habitasen exclusivamente las muñecas. Cuando la mayor cumplió diez y ocho años había ciento veintiséis muñecas de todas las edades en la habitación. Al abrir la puerta, daba la sensación de entrar en un palomar, o en el cuarto de muñecas del palacio de las tzarinas, o en un almacén donde alguien había puesto a madurar una larga hilera de hojas de tabaco (Ferré, 1976, 1-2).

Las creaciones de la mujer son muy simbólicas al representar momentos determinados de las sobrinas, incluso la forma en cómo estaban vestidas estos seres era muy curioso, pues su ropa no cambiaba en absoluto, otro aspecto más para querer conservar el recuerdo de cada una de ellas: “El vestido de las muñecas no variaba nunca, a pesar de que las niñas iban creciendo. Vestía siempre a las más pequeñas de tira bordada y a las mayores de broderí, colocando en la cabeza de cada una el mismo lazo abullonado y trémulo de pecho de paloma” (1976, 2).

Tanto en la obra de Ferré como en la de Fuentes el recuerdo, la memoria, la imaginación e incluso el olvido están presentes. A través de terceros buscan encontrarse ambos personajes. Gracias a los momentos que pasaron los personajes es que iniciaron una búsqueda de ellos mismos; Carlos como la tía se refugian en los momentos de su juventud. Con lo anterior citado, Ricoeur (2004) señala que el “acordarse es tener un recuerdo o ir en su búsqueda” (20), asimismo, a partir del ¿Qué? ¿Quién? ¿Cómo? En el que empieza a estructurar lo que es la memoria se observa cómo es que el individuo trae imágenes a su mente en el que el tiempo no forma parte de, sino, como antes dicho, a partir de las afecciones es como empieza a recordar. En las narraciones sucede lo mismo, los personajes traen consigo imágenes a partir de un sentimiento, en el que el tiempo en ningún momento se puede alterar.

C. Desgracias personales: enfermedad, la soledad

Otro de los motivos por los que los personajes tuvieron que pasar son las desgracias; el personaje de Carlos como la tía e incluso su sobrina más joven. En los tres personajes se observa una vida llena de preocupaciones, pérdidas e incluso un dolor que cargan sobre ellos mismos al no poder disfrutar de su vida, de su

momento actual, tienen que recurrir al pasado para terminar por encontrarse; su infancia es aquello que no los deja avanzar, por lo tanto, esas penas que cargan consigo funcionan como motivos para encontrar a terceros, aunque, de manera indirecta se buscan a ellos mismos, saber quiénes son, cómo son, hacia dónde se dirigen, y será a través de su pasado que intentan retener solo los momentos buenos y evaden lo malo que los persigue.

Carlos a lo largo de la obra se nota seguro y decisivo ante su papel como detective para buscar a su amiga, pero el intentar encontrarla fue el hecho de culpabilidad que sintió después de mucho tiempo de no saber de ella, primero por la forma en cómo se comportó de joven con la pequeña, pues su actitud no era la mejor en un inicio: “Y así, imperceptiblemente, pasé de la indiferencia hacia mi compañía infantil a una aceptación de la gracia y gravedad de la niña, y de allí a un rechazo impensado de esa presencia inútil” (Fuentes, 1995, 14). Al encontrar la tarjeta le llegó un sentimiento de culpa, dolor e incluso preocupación, por lo tanto, eso lo llevó a indagar: “Y ahora, casi rechazando la imagen que es desacostumbrada sin ser fantástica y por ser real es más dolorosa, regreso a ese parque olvidado y, detenido ante la alameda de pinos y eucaliptos [...]” (1995, 16). Al inicio de su investigación pareciera no tener esperanzas de encontrarla, tal vez por miedo a lo que pudiera hallar o ser rechazado:

Antes de tocar el timbre, quiero desprenderme de cualquier ilusión. Amilamia ya no vive aquí. ¿Por qué iba a permanecer 15 años en la misma casa? Además, pese a su independencia y soledad prematuras, parecía una niña bien educada, bien arreglada, y este barrio ya no es elegante; los padres de Amilamia, sin duda, se han mudado. Pero quizá los nuevos inquilinos saben a dónde (1995, 17).

Tales aspectos negativos hacen que recurra al recuerdo para encontrarla, para sacar los buenos momentos que tuvo porque su vida adulta pareciera no tener sentido. Es como un ente vacío que está en el mundo terrenal el cual vaga sin rumbo alguno, y su objetivo es encontrarla para calmar sus demonios internos. Toda su vida, después de que Amilamia no volviera al parque y este decidiera salir de la ciudad, pareciera que vivió días oscuros, tristes y marginados. Por lo tanto, el pesar que carga consigo es significado de no saber quién es, no sabe que ruta tomar para

encontrarse, y el camino más fácil pareciera ser Amilamia, su luz para poder hallar y situarse en la cotidianidad:

Mi vida, después de las tardes perdidas de los 14 años, se vio obligada a tomar los cauces de la disciplina y ahora, a los 29, debidamente diplomado, dueño de un despacho, asegurado de un ingreso módico, soltero aún, sin familia que mantener, ligeramente aburrido de acostarme con secretarias, apenas excitado por alguna salida eventual al campo o a la playa, carecía de una atracción central como las que antes me ofrecieron mis libros, mi parque y Amilamia (1995, 16).

El segundo momento es cuando regresa a la casa para devolver el regalo de la niña y se encuentra con una versión deformada de la infanta. Su vida es un caos total al no encontrar respuestas y no tener idea de lo que pasa en su entorno. Toda su búsqueda lo lleva a encontrarse con sus miedos, temor de avanzar, de crecer y de abandonar sus sueños. Amilamia se presenta como una desgracia más en la vida de este. Un ser que no tiene explicación ni para el propio personaje ni para el lector. Carlos sigue estancado en un sentir de miedo, de culpa, y ahora más por no saber por qué razón se encuentra en tales condiciones aquella mujer o por qué sus padres le mintieron. Las preguntas aumentan. La desgracia lo acosa a lo largo de los años; su mala suerte lo lleva a sentirse perdido. Esa pena lo llevó a buscar, a indagar, a ser un participante en el juego de los padres de Amilamia.

Por otro lado, en “La muñeca menor” Ferré muestra a un personaje que le ha sido arrebatada su juventud y toda su vida al ser mordida por una chágara que se le incrustó en el pie. Es debido a su pesar, después de su incidente, que se adentró a la realización de las muñecas para cada una de sus sobrinas. Tal culpa por no disfrutar de su etapa joven permitió adentrarse a este mundo oscuro y triste en el que solamente podía hacer algo a través de otros.

En primer lugar, el personaje de la tía se ha presentado desde el inicio de la narración como alguien que ha sufrido bastante. Al parecer su vida transcurría normal, pero por la chágara todo dio un cambio radical. Debido a ese incidente al acercarse a la orilla del lago tuvo que recurrir a sus sobrinas, del cariño de ellas para poder vivir su juventud: “En ese preciso momento sintió una mordida terrible en la pantorrilla. La sacaron del agua gritando y se la llevaron a la casa en parihuelas

retorciéndose de dolor” (Ferré, 1975, 1). Su había encerrado y lo único que le importaba eran sus familiares y sus creaciones: “Había sido muy hermosa, pero la chágara que escondía bajo los largos pliegues de gasa de sus faldas la había despojado de toda vanidad. Se había encerrado en la casa rehusando a todos sus pretendientes” (1975, 1). Por lo tanto, se ha considerado que esa desgracia que la dejó paralítica es motivo para la construcción de las muñecas. Su único trabajo fue retratar a sus sobrinas a lo largo del tiempo en seres inanimados, sin alma, objetos que solo funcionan como un adorno para aparentar ante los demás. Asimismo, debido a tales condiciones es que se tuvo que acercarse a los médicos para su tratamiento. De alguna manera la mujer tenía esperanzas de poder recuperarse, el médico era su una vía para salir adelante y disfrutar su juventud, pero lo único que consiguió es que su enfermedad se extendiera por el resto de su vida.

A su propia familia transmitió su infelicidad especialmente con la más joven; pasa a ser considerada como un objeto por parte de su marido, no hay cariño, no hay amor, mucho menos respeto. La obra de Ferré está situada como una crítica a las mujeres por ser vistas como seres que solo deben aparentar frente a la sociedad y obedecer a las reglas de los hombres: “El joven médico se la llevó a vivir al pueblo, a una casa encuadrada dentro de un bloque de cemento. La obligaba todos los días a sentarse en el balcón, para que los que pasaban por la calle supiesen que él se había casado en sociedad” (1975, 3). Los mismos pesares de la tía de no disfrutar de su juventud se transfirieron a su última sobrina al no permitirse una libertad. Si ese motivo no se hubiera presentado la tía pudo tener una vida mejor.

En ambas narraciones las desgracias han obstaculizado seguir una vida plena a los personajes, mostrándose infelices pasan a ser motivos para identificar el tema en las narraciones, estos sucesos, como se ha mencionado, impiden que avancen, deteniéndose en los recuerdos de la infancia, pues los personajes antes mencionados están perdidos, no tienen un rumbo fijo, por lo tanto, se quedan atrapados en su pasado, en su niñez, a partir de ello buscan quiénes son realmente.

D. El lugar: casa (s), parque, playa

¿Qué se entiende por espacio? A lo largo de los estudios narrativos lo que siempre o mayoría de las veces se analiza es el espacio dentro de la narración, ¿por qué? Porque son términos narratológicos que permiten ubicar o situar la historia; en algunas obras no es solo un lugar, sino varios, asimismo, puede ser creado por el escritor o uno real. Al examinar la estructura de la obra el estudioso de la literatura se puede interesar por analizar el espacio de la historia, pues es un paso importante para comprender la situación por la que puedan pasar sus personajes, al mismo tiempo situarse él mismo para evitar sentirse extraviado, aunque el interés en este estudio no es analizar a cada uno de ellos, ya que no es el objetivo de este; sin embargo, se ha mencionado que el espacio es:

El espacio, en el ámbito narrativo, reúne una serie de caracteres afines a la realidad para poder ser manifestado en la ficción. El narrador de dicha ficción cumple la función de dar forma a un espacio imaginario el cual puede ser tomado del mundo objetivo, esa es una de las acepciones más notorias. El sitio o lugar en el relato es entendido como dominio específico de la historia (Quispe, 2019, 29).

Minerva Rocío Espinosa (2010) analiza los espacio de la narración de Fuentes y señala que el parque hace referencia a un refugio para Carlos en el cual su idea que tiene sobre dicho sitio cambia cuando regresa, pues solo es un lugar “cualquiera” como lo señala la autora: “La época en la que fue más feliz y pleno se representa con ese parque, mientras estaba con ella y podía leer sin preocupaciones, ese lugar parecía casi como un ensueño, el oasis en su desierto “ (Espinosa, 2010, 52).

Otro aspecto que sobresale en la obra de Fuentes es el hogar de Amilamia; a su regreso el narrador puede observar que algo ha cambiado en dicho sitio, ya no es el mismo que alguna vez vio:

La casa es idéntica a las demás. El portón, dos ventanas enrejadas, con los batientes cerrados. Un solo piso, coronado por un falso barandal neoclásico que debe ocultar los menesteres de la azotea [...], parecía una niña bien educada, bien

arreglada, y este barrio ya no es elegante; los padres de Amilamia, sin duda, se han mudado (Fuentes, 1964, 17).

Tales características de la fachada llama la atención del narrador, pues al ver la residencia diferente causó intriga por saber qué fue lo que pasó, de ahí también el interés por averiguar sobre lo qué fue de esa niña juguetona, él mismo se cuestiona e intenta darse una respuesta. El que Carlos vea el interior y todo lo deteriorado hace que tenga sus dudas sobre si Amilamia se ha ido de dicho lugar, él supone que sí:

¿Por qué iba a permanecer quince años en la misma casa? Además, pese a su independencia y soledad prematuras, parecía una niña bien educada, bien arreglada, y este barrio ya no es elegante [...]. Ésa es otra contingencia: que nadie esté en casa. Y yo, ¿sentiré otra vez la necesidad de buscar a mi amiguita? No, porque ya no será posible abrir un libro de la adolescencia y encontrar, al azar, la tarjeta de Amilamia (1964, 17).

Una vivienda debería representar seguridad y confianza, no obstante, en el hogar de Amilamia no es así, sino todo lo contrario, ya que en tal sitio pueden encontrarse dos seres malvados, los padres, de igual manera, los objetos que la componen en el interior están desgastados, viejos y acabados:

Abre la puerta de vidrio opaco y entramos a un comedor apenas más amueblado. Pero la mesa con patas de tubo, acompañada de cuatro sillas de níquel y hulespuma, ni siquiera poseen el barrunto de distinción de los muebles de la sala. La otra ventana enrejada, con los batientes cerrados, debe iluminar en ciertos momentos este comedor de paredes desnudas, sin cómodas ni repisas (1964, 20).

Incluso frutas las cuales deberían ser frescas y ser significado de vida están podridas como si la muerte abundara en dicho lugar, y lo reitera el que haya moscas en este sitio. Estos animales tienden a presentarse en lugares descuidados, sucios o fúnebres: “Sobre la mesa sólo hay un frutero de plástico con un racimo de uvas negras, dos melocotones y una corona zumbante de moscas” (1964, 21).

Andrea Madrigal (2014) expone que la casa va más allá de un sitio adentro de la historia, ya que incluso, si se profundiza dicho lugar, puede ser hasta simbólico: “La casa de Amilamia se acerca al simbolismo de la muerte puesto que se caracteriza sombría, lúgubre y misteriosamente” (Madrigal, 2014, 7). No

obstante, esto se abordará en el siguiente capítulo. La casa funciona como motivo para definir más el tema; es una parte fundamental que debía ser tocado para entenderlo:

[...], la casa de Amilamia tiene características lúgubres, las habitaciones tienen cierto grado de oscuridad, de enigmas y de objetos en decadencia (como el durazno putrefacto del frutero); además, hay una habitación que se ha transformado en una cámara mortuoria, donde yace un cadáver falso, una muñeca que es exactamente iguala Amilamia de niña (Madrigal, 2014, 7).

Por otro lado, Cesar Valverde (2004) expone que el personaje de Carlos — triste, aislado, solo en un mundo incapaz de entenderlo— con un sueño frustrado, queriendo encontrar a su pequeña amiga de la infancia, de regresar a los lugares abandonados y oscuros, quiere remediar su pasado, lo que no hizo o la culpa que lleva dentro por su comportamiento o su vida no idealizada. Este sitio se convierte en un querer detener el tiempo para todos, padres, narrador y Amilamia, de igual manera, la autora Espinosa dice lo siguiente:

La muñeca lleva a cabo un papel muy importante, como se prevé desde el título mismo. Al ser la representación de los deseos paternos, sirve de estabilidad dentro de la casa. Es lo que permite que Amilamia siga viviendo, pues la negación de la realidad (la Amilamia actual) procura un poco de cordura a sus padres (Espinosa, 2010, 41-42).

Pero no solo la casa es muy marcada en la obra de Fuentes, sino también en de la Ferré; el lugar es otra cosa que une a estas dos historias. En la narración de la escritora se nota que hay dos lugares especiales y dos momentos; el primero de ellos es la casa en la que reside la tía. Después de dicho accidente ella se refugió en dicho espacio siendo motivo para sus creaciones, su encierro y su dolencia la llevan a una pérdida de identidad, quiere abordar la vida a partir de sus sobrinas, incluso tal sitio se convierte en una prisión:

Se había encerrado en la casa rehusando a todos sus pretendientes [...]. Por aquella época la familia vivía rodeada de un pasado que dejaba desintegrar a su alrededor con la misma impasible musicalidad con que la lámpara de cristal del comedor se desgranaba a pedazos sobre el mantel raído de la mesa (Ferré, 1976, 1).

Por otro lado, en el personaje más joven, la sobrina, su hogar se convirtió en un calabozo para ella, cuya función solo era ser un adorno más: “El joven médico se la llevó a vivir al pueblo, a una casa encuadrada dentro de un bloque de cemento” (1976, 4). Los espacios en los que Amilamia, la tía y la sobrina menor habitan no son más que zonas que impidieron seguir con su vida, son solo una parte más, que, al igual que las construcciones, no tienen sentido de vida, no conocen y no exploran lo que hay afuera. Vista desde otro punto, las casas en las que están insertos los personajes tienden a la represión de la mujer, cabe recordar que los tratados hacia la obra de Ferré se retoman desde intereses feministas y la carga que llevan consigo sus personajes:

[...], la casa determina el universo femenino, de manera que configura sus márgenes y establece su actividad experiencial. Ámbito, pues, de represión de la potencialidad de la mujer estatuido por una ley consuetudinaria y mitológica, simple ampliación de los juegos pueriles que la condicionan desde la más tierna infancia. La regencia del hogar se configura en horizonte único de la futura esposa desde el ejercicio lúdico y preparatorio en el que la estructura patriarcal la adocena desde joven. La casa de muñecas y las habitantes de la misma, universo de su impúber esparcimiento, se transfigurarán en su madurez, a través de un proceso de animación y ensanchamiento, en espacio doméstico de su vida conyugal y en vía única de plenitud (De Tejada, 2016, 153).

Todo lo anterior es para reiterar que las viviendas son parte fundamental de los dos textos, y aunque no se toca el tema feminista, lo citado anteriormente ayuda a aclarar más la situación del por qué la casa pasa a ser motivo para que los personajes no avancen, de quedarse en su pasado y sentirse perdidos. En ambas historias se encuentran personajes que regresan al pasado, ¿cómo lo hacen? A través de recuerdos, pero todos estos llegan a uno en específico, la niñez. En el personaje de Carlos a partir de los motivos mencionados emprende una búsqueda hacia amiga, asimismo, en la obra de Ferré a partir de las creaciones de las muñecas, ¿por qué? Porque son creaciones que se empiezan a realizar a temprana edad hasta que las sobrinas contraen matrimonio, deja que la pureza de ellas se vea intacta. La infancia también va a servir como una búsqueda de identidad, los personajes se notan perdidos en las narraciones, pero a partir de sus retrocesos al

pasado inician a buscarse a sí mismos, en los siguientes apartados se abordará con más claridad lo aquí planteado.

2. LA INFANCIA COMO BÚSQUEDA DE LA IDENTIDAD

Después de revisar los motivos presentes en las obras "La muñeca reina" de Carlos Fuentes y "La muñeca menor" de Rosario Ferré es momento de profundizar en la evolución del tema de la infancia. Para organizar este análisis y proporcionar mayor claridad se desglosan tres apartados, cada uno de ellos abarca la temática de la infancia ligada a la búsqueda de identidad entre los personajes. En este apartado lo que se pretende es encontrar elementos, especialmente el tema que comparten, por lo tanto, se observará cómo evoluciona.

A. Búsqueda de la infancia a través de Amilamia en “La muñeca reina”

Cuando se piensa en la infancia se remite a niños jugando, riendo, felices; en ocasiones, los adultos hacen un retroceso a su vida de pequeños, lo que vivieron o sintieron; son breves momentos que llegan a la mente, sin embargo, el tiempo no puede retroceder y todo queda en la memoria. Dependiendo de cómo se ha vivido en la niñez se formará el individuo, depende mucho el entorno social, familiar, económico y político, todos estos elementos ayudarán en el proceso de cada uno, de ahí que al tener una edad madura la persona reflejará lo que vivió en sus años de infante. Como señala Beatríz Robles Martínez (2008) uno de los investigadores que más se ha interesado por el papel de las etapas de desarrollo es Erick Erickson, psicólogo estadounidense, este, indica la autora, señala ocho etapas de la vida: infancia, niñez temprana, edad de juego, adolescencia, juventud, madurez, adultez, vejez:

Entre los investigadores que contribuyeron a esta línea de investigación en el siglo pasado Erik Erikson planteó hace 50 años que la identidad (el Yo) de los seres humanos se desarrolla en base a su interacción con su ambiente; pensaba que la «fisiología» del vivir, es decir la interacción ininterrumpida de todas las partes, está

gobernada por una relatividad que hace que cada proceso dependa de los otros (Robles, 2008, 29).

Los personajes que Fuentes presenta en sus obras reflejan diversas etapas de la vida, las cuales sirven para ilustrar el proceso de construcción de la identidad. Este estilo lo caracteriza, ya que no se limita solo a la infancia, sino que también aborda la juventud, la madurez y la vejez. A través de estos momentos de la vida, Fuentes muestra cómo la sociedad y la cultura influyen en la formación de la identidad:

La literatura de Fuentes, entonces, presenta un cariz distintivo, por profundizar ex profeso en una fase de la vida y colocar a sus personajes, además, en encrucijadas trascendentes. La Historia, el ciclo que engloba y condiciona los ciclos individuales, define el curso en esos cruces. Si cada edad permite verificar el paso del tiempo en los individuos, la Historia, con épocas o edades de la humanidad presenta el devenir social. Y es que el tiempo, en todas sus manifestaciones, expresa las vidas personales de los seres representados en la obra de Fuentes, afecta la condición del ser humano. La temporalidad forma parte de él y lo rodea inexorablemente (García y Tenorio, 1997, 484).

En sus textos que abordan alguna etapa están: *La muerte de Artemio Cruz* (1962), otra en el que se adentra a la fase de la vejez es *Gringo viejo* (1985), en *Diana o la cazadora solitaria* y en la narración de interés para este estudio, pues los personajes son un contraste entre ellos en edades: niñez contra adultez; en “La muñeca reina” surge una problematización en su etapa de crecimiento, ya que no terminan por culminar un proceso de identidad. Georgina García Gutiérrez y Martha Lilia Tenorio (1997) mencionan que cada edad es el resultado de un proceso que implica complejidad y por lo mismo en un solo individuo coexisten diferentes edades, ya sea de orden cronológica, biológica, psicológica o emocional, y las figuras en la obra poseen un volumen y dimensiones excepcionales, pues en ellas se ponen atrofias ocasionadas por la falta de simultaneidad de los tiempos por la ruptura del desarrollo. La niñez significa el primer y principal acercamiento para formarse como individuos al llegar a una edad adulta; dicho autor ha sabido usar bien estas fases para mostrar los conflictos internos de cada personaje, pues parecieran ser normales; sus actitudes cambian de acuerdo con los retrocesos que hacen hasta

llegar a su infancia y observan que su vida de infantes ha influido en su porte actual, por lo tanto, presentan conductas de inmadurez o de algún estancamiento en su pasado, todo esto mencionado referente al autor es meramente para señalar el estilo que utiliza en sus narraciones, especialmente en la obra de interés para este estudio.

En “La muñeca reina” la infancia juega en toda la narración, desde Carlos hasta la propia Amilamia, pues nadie avanza, se aferran a lo sucedido en sus años de infantes, y pareciera que, en su realidad, se quisiera reavivar o resucitar aquella época. No progresan, sus recuerdos no les permite avanzar, pues: “[...] reaccionan, piensan y exhiben conductas que los tipifican como no maduros o estancados en el principio de la vida, y en edades en desacuerdo con sus años” (García y Tenorio, 1997, 487). Dicha fase gira alrededor de la obra de Fuentes como una búsqueda de identidad.

La edad del narrador va a ser fundamental, pues casi 30 años significa el final de la primera juventud según García y Tenorio (1997), asimismo, señalan las autoras a esa edad el narrador empieza a recordar su infancia, hace que intente revivir el pasado y describir las deformaciones de la crueldad humana. Tal etapa en él significaría madurez y un estado de tranquilidad emocional, ya que supondría que el personaje ha sabido afrontar su pasado, no obstante, es todo lo contrario, pues se muestra intranquilo, inmaduro, atado a sus recuerdos, recreando así un lugar estancado el cual no progresa o, en otras palabras, no quiere avanzar. Se aferra a la imagen de una niña tierna y dulce que anda por el parque, no hay tranquilidad, empiezan a despertar en él inquietudes. La presencia de ella en su mente lo lleva a la secuela que persiste a lo largo de su vida:

Luego Amilamia se fue y al día siguiente regresó, me entregó el papel sin decir palabra y se perdió, canturreando, en el bosque. Dudé entre rasgar la tarjeta o guardarla en las páginas del libro. Las tardes de la granja. Hasta mis lecturas se estaban infantilizando al lado de Amilamia. Ella no regresó al parque. Yo, a los pocos días, salí de vacaciones y después regresé a los deberes del primer año de bachillerato. Nunca la volví a ver (Fuentes, 1995, 15).

Aunque no se muestra un interés directamente por parte del narrador de querer detener el tiempo y la infancia en Amilamia, sí se puede percibir un deseo por parte de él por no crecer; desde el inicio de la narración el lector percibe que el narrador tiene un interés por mantener a su amiga como la conoció: una pequeña niña que jugaba en el parque.

García y Tenorio (1997) exponen que en “La muñeca reina” el llamado del pasado para ir al encuentro de una mujer se remite a la obra del mismo autor *Aura* (1962) en el que lo fantástico pasa a ser la “realidad” del personaje masculino. Felipe, en *Aura*, va en busca de Consuelo debido al anuncio del periódico, y, por otro lado, Carlos va hacia Amilamia por la nota que encuentra en uno de sus libros:

Quiero recordarla, una tarde y otra, en una sucesión de imágenes fijas que acaban por sumar a Amilamia entera. Y no deja de sorprenderme que no pueda pensar en ella como realmente fue, o como en verdad se movía, ligera, interrogante, mirando de un lado a otro sin cesar. Debo recordarla detenida para siempre como en un álbum... Amilamia detenida en su carrera loma abajo (Fuentes, 1995, 28).

En el personaje masculino se observa que no se desprende totalmente de su infancia, de su origen y el querer aferrarse lo lleva a buscar a la mujer y a regresar al momento de su niñez. El principal interés es hallarla, la primera vez que la “encuentra” es cuando los padres de esta le informan que ha muerto y la conservan en una muñeca:

Ese pasado tan natural, que ellos deben usar a diario, acaba por destruir mis ilusiones. Allí está la respuesta. Usted la conoció. ¿Cuántos años? ¿Cuántos años habrá vivido el mundo sin Amilamia, asesinada primero por mi olvido, resucitada, apenas ayer, por una triste memoria impotente? ¿Cuándo dejaron esos ojos grises y serios de asombrarse con el deleite de un jardín siempre solitario? ¿Cuándo esos labios de hacer pucheros o de adelgazarse en aquella seriedad ceremoniosa con la que, ahora me doy cuenta, Amilamia descubría y consagraba las cosas de una vida que, acaso, ¿intuía fugaz? (Fuentes, 1995, 22).

Estar representada en una muñeca permite mantener un recuerdo de la infanta; este objeto no se desgasta, dura por un gran período, es decir, el tiempo no pasa por ella, no como un ser vivo que envejece y muere. El segundo encuentro es cuando Carlos decide regresar y entregar el pequeño recuerdo a la familia de su

amiga para que así tuvieran algo más con qué recordarla; a su llegada quien lo recibe es Amilamia en carne y hueso, pero no con buenas condiciones, sino que se encuentra con un ser deforme:

Sobre la silla de ruedas, esa muchacha contrahecha detiene una mano sobre la perilla y me sonrío con una mueca inasible. La joroba del pecho convierte el vestido en una cortina del cuerpo: un trapo blanco al que, sin embargo, da un aire de coquetería el delantal de cuadros azules. La pequeña mujer extrae de la bolsa del delantal una cajetilla de cigarros y enciende uno con rapidez, manchando el cabo con los labios pintados de color naranja. El humo le hace guiñar los hermosos ojos grises. Se arregla el pelo cobrizo, apagado, peinado a la permanente, sin dejar de mirarme con un aire inquisitivo y desolado, pero también anhelante, ahora miedoso. (Fuentes, 1995, 24).

Y el tercer momento es en la infancia de Carlos, iba al parque y ella se encontraba con él, aunque no fuera bien recibida. Pues ahí conoció a la pequeña niña, quien, a pesar de las circunstancias, formó parte importante de su vida, asimismo, influyó en su formación:

Prendido al brazo de la banca como a un arzón milagroso, al principio no escuché los pasos ligeros que, después de correr sobre la grava del jardín, se detenían a mis espaldas. Era Amilamia y no supe cuánto tiempo me habría acompañado en silencio si su espíritu travieso, cierta tarde, no hubiese optado por hacerme cosquillas en la oreja con los vilanos de un amargón que la niña soplaba hacia mí con los labios hinchados y el ceño fruncido (Fuentes, 1995, 13).

En estos tres momentos se observa un problema de identidad porque la situación es ambigua. Estos mismos momentos, estas tres Amilamias, son y forman parte de la vida de Carlos y de los padres que no terminan por desprenderse del recuerdo de su hija: "Sentido que no será único, pues la misma ambigüedad que se da con la identidad de Amilamia se da con el sentido del relato" (Arce, 1985, 202).

Algo más que agregar es la parte del juego; dentro del papel de los infantes lo más común es que se diviertan, hagan sus propias actividades para "pasar el rato" y no aburrirse, pero ese no es el objetivo de los juegos, pues su finalidad es ayudar al crecimiento de los niños de una forma física como intelectual e incluso en su creatividad, a partir de lo que experimenten es cómo se conformarán. Ricardo

Jambrina Hernández (2002) define a dicho término como una actividad natural que adquiere una dimensión especial en que contribuye al desarrollo físico e intelectual, la creatividad también está inserta, incluso el equilibrio emocional, el aprendizaje y la socialización. Es gracias al entretenimiento que los niños empiecen a conocerse a sí mismos y a explorar el entorno que los rodea, sin embargo, pareciera que el narrador no terminó por completar dicha habilidad por cómo se presenta la situación, este mismo expone que prefería leer o hacer otras actividades a establecer algún pasatiempo con Amilamia, de ahí que el juego se posponga hasta la edad adulta en esa serie de pistas:

Para el niño jugar es la única forma de vida realmente viva. El juego es una actividad seria e importante en la que se involucran "de todo corazón". El juego es siempre un proyecto. El niño se plantea jugar a algo concreto y, si bien existe un "boceto" sobre cómo se va a desarrollar y hacia dónde está dirigido, todo irá tomando forma a medida que la actividad lúdica se desarrolle. De esta forma se establecerán nuevas reglas y metas, se enriquecerá el universo de relaciones y se aplicará lo aprendido a nuevos contextos y situaciones. El mismo juego será diferente cada vez que se juega, favoreciendo el desarrollo de la imaginación y el pensamiento creativo (Jambrina, 2002, 134).

Pero también es importante señalar que pasa a ser simbólico: "El juego es fundamentalmente un símbolo de lucha contra la muerte (juegos funerarios), los elementos (juegos agrarios), las fuerzas hostiles (juegos guerreros), contra uno mismo (el propio miedo, la propia debilidad, las propias dudas, etc.)" (Chevalier, 1999, 610).

El juego comienza a partir de que Carlos sigue las pistas que la mujer le dejó en su etapa de infante, pareciera solo consiste en esconderse y el otro buscar por medio de la tarjeta. El personaje sigue una serie de puntos para llegar a su pequeña amiga; su camino, tras analizar la situación, inicia cuando este llega a la casa de la mujer, quien se hace pasar por otra persona para conocer aspectos de la vida de su compañera, asimismo, se vuelve un investigador para llegar, de ahí que dicha narración pareciera tener tintes policíacos, pero, al encontrarse con los padres de la mujer no caen en el juego de él, al contrario, crean su propio juego, pues le hacen creer al narrador que su hija ha fallecido.

Los padres le mienten, lo manipulan, le hacen creer que ha muerto, pero más adelante se observa que no, quieren detener el tiempo en su hija y lo consiguen en el plano de lo fantástico; la mujer se presenta deforme, ¿qué le sucedió? ¿Por qué tales condiciones? Por otro lado, se muestran como seres sin humanidad, sin sentimientos, más deformes que su propia hija.

Todo el juego creado por Carlos y las estrategias terminan por fallar gracias a esos “monstruos”, término que abordan García y Tenorio (1997), porque también se les puede ver de esa manera. Uno de los mayores temores de los pequeños es, sin duda, los monstruos que llegan a percibir, estos “seres” subjetivamente tienen aspectos y conductas terroríficas que asustan a los más inocentes e inofensivos, estos pueden verse como:

[...] encrucijadas metafóricas (en los mitos, cuentos, terrores, dichos) como la encarnación de un momento cultural, de una época, de un sentimiento, y de un lugar. Incorpora miedos, deseos, ansiedades y fantasías, dándoles vida y una extraña independencia. De esta manera, ellos son híbridos peligrosos pues perturban el pretendido orden del mundo a partir de la suspensión de formas, amenazando destruir todas y cualquier distinción (Hillesheim, Dhein, Lara y Da Cruz, 2008, 4).

Los monstruos son los cuidadores de la mujer hasta la edad adulta, pues están insertos en este momento de querer que su hija no trascienda y no avance, están aferrados al pasado, no le permiten crecer ni desarrollarse y se nota en la forma en cómo Amilamia aparece al final de la historia, deforme, en silla de ruedas, con aspecto es de una enana, pues toda ella es pequeña, sin chiste ni gracia, es como si hubieran detenido el tiempo en ella y en sí mismos, pero desgraciadamente no pudo ser, y lo único que quedó de ella, de su infancia, está en la representación de una muñeca inmóvil con cara de niña: “Amilamia crece contrahecha por fuera, mientras que los monstruos que la secuestran para que nadie la vea, macabros y fetichistas, son los verdaderos deformes” (García y Tenorio ,1997, 491).

La infanta que Carlos conoció ha desaparecido, esa imagen que tenía en la mente sobre la niña juguetona y alegre se rompió. Pareciera que hay una doble representación: lo vivo y lo muerto, el presente y lo pasado, incluso el nombre puede leerse de igual manera de izquierda a derecha, A/mi/la/mi/a, si se divide en sílabas

y se rompe la unión de las vocales “ia” aplica perfectamente la división, lo que quiere decir que se aborda el término palíndromo; dicho concepto refiere a aquellas palabras que dicen lo mismo en ambos sentidos y prevalece su significado. La mayoría de las palabras y oraciones pierden el sentido si se leen de tal manera, no obstante, no todas, ejemplo de ellas el nombre que se le da al personaje femenino en la obra de Fuentes, Amilamia. Gabriel Zaid (2017) refiere que este tecnicismo, como lo llama él y basándose en el *Oxford English Dictionary* apareció por primera vez en 1629 nombrado así por Ben Jonson, ya que él fue quien le dio el nombre *Palindrome*, no obstante, dice Zaid, ya existían mucho tiempo atrás, pero sin un nombre en específico.

Según *The new Princeton encyclopedia of poetry and poetics*, no se conservan palíndromos griegos de los tiempos clásicos, aunque sí de los primeros siglos cristianos. El más famoso es uno atribuido a San Gregorio Nacianceno (330-390): “Nipson anomemata me monan opsin” (ps es la transcripción de Ψ , una sola letra) que significa “Lava mis pecados, no solo mi rostro”. Se grabó en las fuentes de muchos conventos (Zaid, 2017, 51).

Muchas veces no se presta atención a las palabras escritas, pero algunas de ellas, cómo ya se ha notado, se pueden leer de tal manera que no pierden ese significado que cargan consigo; Zaid (2017) expone que los palíndromos están en todas partes desde la química, música, hasta la literatura: “Hay palíndromos por todas partes. Se puede decir que todo espejo crea palíndromos entre la imagen y la realidad. Y hasta que todo par de guantes es un palíndromo” (2017, 51). El escribir de tal manera lleva consigo una complejidad, ya que no es sencillo, pero Fuentes deja claro con esta herramienta refleja que es un escritor completo; lleva al lector a tal punto de intriga con su relato y al mismo tiempo cargado de símbolos y recursos como término abordado: “Componer palíndromos es una hazaña que se mide por el número, la extensión y la dificultad” (2017, 51).

Es interesante cómo ella se adentra en la vida de Carlos, cambia toda su perspectiva, incluso su modo de ver la vida. Al inicio de la narración pareciera que hay un querer detener el tiempo en Amilamia, pues Carlos la ubica a la edad de siete años, la infancia está presente desde ese momento:

Desde el principio de "La muñeca reina", la memoria del narrador juega con la idea de que el tiempo no transcurre para Amilamia, de acuerdo al deseo oculto que Carlos tiene de no crecer. Para él, que la conoció únicamente de siete años, ella es una niña y así la describe; va dando pistas, asimismo, de que el tiempo se ha detenido en Amilamia, (como en efecto sucede en cierto modo). Sin embargo, no afecta la sorpresa del hallazgo de una Amilamia pequeña, pero adulta, en silla de ruedas, prisionera de sus padres (padrastrós como en los cuentos) (García y Tenorio, 1997, 492).

Se nota el interés por parte de Carlos de no querer avanzar, todo esto para refugiarse de la vida adulta, de las responsabilidades, de ver la verdadera esencia del ser humano y de la vida, pues con los recuerdos, con ese interés de mantener al pasado vivo no tiene que pensar o avanzar. Amilamia es solo un pretexto para buscarse a sí mismo y cuando descubre a la mujer deforme, aunque la narración no sigue, se puede llegar a la conclusión de que Carlos tiene enfrente su verdadero destino: seguir, crecer, avanzar y no quedarse con un retroceso: "Para él, que la conoció únicamente de siete años, ella es una niña y así la describe; va dando pistas, asimismo, de que el tiempo se ha detenido en Amilamia. (como en efecto sucede en cierto modo)" (1997, 492).

La metamorfosis que ha sufrido la joven hasta pudiera ser irónico ante la situación en la que se encuentra el hombre por no querer avanzar, mientras Amilamia ha tenido un "cambio" él sigue arraigado a su pasado. En toda la historia se encuentra esta búsqueda del personaje, de saber quién es y hacia dónde se dirige, asimismo, la forma en cómo está escrita la narración da un enfoque más cercano a esta noción de que el personaje está perdido. Señala Mariorie Gamboa Córdoba (1997) tras un estudio de búsqueda de identidad en la obra de Fuentes "La muñeca reina" que Carlos va recolectando pistas que están destinadas para él en su dimensión de personaje-narrador-autor y a su vez se dirige al lector, en tanto que, la construcción del sentido (o sentidos) de relatos establece la agrupación de todas ellas. Algo que ha llamado la atención en diversos estudios relacionados con el cuento de Fuentes es el hecho de cómo se llama el personaje principal, pues pareciera que hace referencia a su propio creador:

Consideramos entonces que la identidad del escritor está planteada como una identidad textual; se convierte en una búsqueda de sí mismo dentro de la literatura como lectura y como creación: Carlos es también el nombre del escritor y, por lo tanto, Amilamia es su personaje, pero, a la vez, es ella quien lo crea para el lector al identificarlo. De esta forma, se comprende que la niña pueda adivinar en los ojos de Carlos las imágenes nacidas de las páginas y que, al igual que la literatura lleva implícita la marca de toda una tradición, esa niña de siete años fuera para Carlos el pasado y su actualidad. Así advertimos que Carlos es denominado e identificado por su personaje (1997, 174).

Pero para no caer en una sobreinterpretación se concluye este apartado con la infancia como tema principal de la narración, el regreso de los personajes a esta etapa, el no saber quiénes son realmente permite que ahonden en su propia existencia.

B. Búsqueda de la infancia a través de las sobrinas en “La muñeca menor”

Uno de los regalos más especiales para todos los niños son los juguetes, ya que representan felicidad y diversión; para las niñas: muñecas; para los niños: carritos, esa es la idea que se usa. Cuando la etapa de la niñez se termina entonces ya no les interesa más, y en el momento de llegar a la adultez se recuerda a la infancia, momentos especiales con algún juguete o un ser especial que fue importante para el individuo, pero son solo recuerdos, todo eso ha quedado en el pasado; la infancia solo fue un breve momento de la vida. Pero los juguetes también cargan consigo una parte simbólica, ya que los más inocentes no se resisten a ello, atrapan su atención de inmediato, estos objetos son:

Símbolos de las tentaciones. Según Diel, con este significado aparecen en la mitología griega, cuando los titanes muestran juguetes a Dioniso niño (15). Una prueba similar es la que se planteó a Aquiles, al darle a elegir joyas y preseas entre las cuales había una espada, elegida sin vacilar por el héroe (Cirlot, 1922, 263).

De manera similar que en el texto de Fuentes el tema de la infancia está muy presente en la obra de Ferré y de nuevo se nota el aspecto de volver al pasado, de querer detener un momento el tiempo en la infancia, pero ahora en el personaje de

la tía que ha sido mordida por la chágara. La historia empieza con el ataque en la pierna, pues un escarabajo se ha incrustado y ella ha decidido “vivir para siempre con la chágara enroscada dentro de la gruta de su pantorrilla” (Ferré, 1976, 2). Pese a que un médico la supervisa no la ayuda, por lo tanto, su condición por caminar es imposible. Esta situación lleva a que sus sobrinas empiecen a visitarla y a tener una mejor relación:

Las niñas adoraban a la tía. Ella las peinaba, las bañaba y les daba de comer. Cuando les leía cuentos se sentaban a su alrededor y levantaban con disimulo el volante almidonado de su falda para oler el perfume de guanábana madura que supuraba la pierna en estado de quietud (Ferré, 1976, 2).

La tía empieza a crear muñecas para cada una de ellas desde la etapa de su infancia hasta el momento en que se casaban. Aunque parece una situación de cariño hacia ellas estas muñecas pueden representar un regalo cualquiera, pero, si se toman en cuenta otros aspectos, se puede observar, como en el caso de Carlos en “La muñeca reina”, una búsqueda de sí mismos a través de terceros, y en este caso a partir de sus sobrinas. Las muñecas para la tía pueden representar un no querer avanzar, esto por el animal que se le ha incrustado, debido a que eso le impidió seguir con su vida, y a través de estas representaciones quiere guardar un recuerdo de sí misma y usa a sus sobrinas como modelos; a partir de ellas la mujer intenta buscarse y encontrar una identidad. Desde el comienzo el narrador presenta uno de los momentos que a ella le gustaba realizar: “De joven se bañaba menudo en el río, pero un día en que la lluvia había recrementado la corriente en cola de dragón había sentido en el tuétano de los huesos una mullida sensación de nieve” (Ferré, 1976, 1). Esas fases eran gratas en su vida, no obstante, todo terminó; querer recordar a sus niñas de pequeñas hasta la edad adulta significa no perder sus sueños ni sus aspiraciones a la vida, pues a través de estas quiere encontrarse.

De la misma forma que en la obra de Fuentes hay una presencia de las etapas de la vida en el cuento de Ferré, por un lado, se puede observar adultez y niñez en toda la obra; aparentemente hay un crecimiento en las sobrinas, al igual que el hombre de la otra narración, ellas toman su propio camino, pero no terminan por completar su crecimiento debido a querer detener el tiempo. Su cuerpo, igual

que Amilamia, no trasciende y pese a que no hay un cambio deforme sobre estas, sí se puede notar una transformación, una alteración de los personajes femeninos al ser expuestas como seres inanimados, objetos igualmente parecidos al de Amilamia, muñecas.

Estas son representaciones exactas de cada una, la tía, asimismo, intenta mantener una imagen y no quiere perder la idea de su juventud, tampoco quiere olvidar la imagen de crecimiento, pues son creaciones idénticas; aunque su elaboración es sencilla al comienzo a lo largo de la narración empiezan a mejorar; estos retratos tienen semejanza con el ser que aparece en el relato de Carlos Fuentes, pues un mismo objeto representa un recuerdo de la infancia:

Yo alargo la mano y rozo con los dedos el rostro de porcelana de mi amiga. Siento el frío de esas facciones dibujadas, de la muñeca-reina que preside los fastos de esta cámara real de la muerte. Porcelana, pasta y algodón. Amilamia no olvida a su amiguito y me buscas aquí como te lo dibujó (Fuentes, 1995, 23).

En ambos relatos las muñecas son idealizaciones del pasado, objetos que representan una etapa de vida que ha terminado, pues solo dura por un instante. Carlos de igual manera que la tía ven a través de las muñecas una pausa del tiempo, de no seguir hacia adelante ni enfrentarse a su futuro, pues por medio de ellas están representado sus miedos e inquietudes de la vida. La temática en las narraciones se presenta a partir de diferentes situaciones, por su parte, Carlos busca a Amilamia para revivir lo que no pudo con ella. Por otro, con la tía, es debido a una imposibilidad física, pues su condición no le permite avanzar; no fue una decisión a diferencia de Carlos que prefirió irse y abandonar y, aparentemente, crecer y seguir con su vida.

Las sobrinas al llegar a una edad madura contraen matrimonio y la mujer les regala una última muñeca diciéndoles: “Aquí tienes tu Pascua de Resurrección” (Ferre, 1976, 2). ¿Pero qué puede significar esto? La pascua de resurrección en la religión cristiana simboliza la resurrección de Jesucristo al tercer día después de haber sido crucificado, no obstante, este término nada tiene que ver con el contexto de los cuentos, por otro lado, si se adentra en la religión de los judíos tiene otro significado, pues simboliza la libertad de la esclavitud en el pueblo de Egipto; y esto

se adapta mejor a la situación de la narración de Ferré. Como se señaló, dicha narración se ha catalogado como una obra donde el feminismo está muy marcado, por lo tanto, si se ve a la libertad desde esta perspectiva el término queda muy apto. Pero eso no es el tema que se aborda, por lo tanto, la infancia en la narración de Ferré, la libertad puede entenderse como aceptar que la niñez ya ha pasado, que sus sobrinas han madurado y es momento de soltar.

Aunque el personaje de la tía trata de centrarse en cada una de sus sobrinas, en quien más se representa es en la última, primero, porque al ser la más pequeña simboliza su última oportunidad para avanzar, por lo tanto, la creación de la imagen casi perfecta de ella en un objeto inanimado. La forma en cómo está elaborado es muy especial; la muñeca es el mejor trabajo de todas sus sobrinas. La mujer se busca a través de este personaje, trata de conseguir lo que ella no pudo alcanzar debido a su condición, por lo tanto, su esfuerzo de que sea casi perfecta.

En las obras hay una metamorfosis por parte de los personajes; este término refiere a un cambio, y claramente se nota, ya sea a partir de cambios físicos y mentales. Amilamia como la sobrina tienen una transformación bastante notoria en sus rasgos; pero también hay un cambio en los pensamientos de Carlos y de la tía, no es lo mismo su forma de actuar al inicio de la obra como al término de esta, por lo tanto, la manera en cómo están conformados los personajes permite que sean complejos; se mueven y, por lo tanto, se modifican. Finalmente, se puede decir que la temática planteada sobre la infancia como búsqueda de identidad se da en el personaje de la tía a través de sus familiares, pues busca encontrar aquello que le fue arrebatado.

C. Etapas: niñez contra adultez

En los apartados anteriores se ha explorado el tema de la infancia como un retroceso de los personajes, quienes, a través de recuerdos y objetos, buscan revivirla. Tanto Carlos como la tía intentan recuperar una eterna juventud, aparentemente a través de otras personas: Amilamia y las sobrinas. Hay un constante choque entre estas dos etapas, los adultos, en este caso Carlos y la tía

quieren regresar a un pasado para terminar de buscarse, pues su vida presente no está completa o no se sienten así debido a las diversas circunstancias, por lo tanto, no progresan.

Antes de adentrarse con las obras cabe destacar que algunos de los recursos que más utiliza Carlos Fuentes en su narrativa son: “[...] la ciudad, la lluvia, las flores [...]” (Arizmendi, 2010, 65). Y por supuesto el tiempo como lo es la juventud, la vejez, la madurez y, claro, la niñez; en su obra aquí abordada este término se encuentra muy marcado debido a que hay una confrontación entre la edad adulta y el retorno de la infancia, pero no solo en la obra de Fuentes, sino que también estos mismos aspectos se dan en “La muñeca menor”. Carlos deja a Amilamia para buscarse a sí mismo o luchar por lo que ha querido, pero no termina por completarse, pues a pesar de que ha conseguido lo que se ha propuesto no obtiene del todo una satisfacción; aunque tenga una edad aparentemente estable en años, etapa en la que supuestamente debería disfrutar de su juventud, él prefiere buscarla:

Mi vida, después de las tardes perdidas de los 14 años, se vio obligada a tomar los cauces de la disciplina y ahora, a los 29, debidamente diplomado, dueño de un despacho, asegurado de un ingreso módico, soltero aún, sin familia que mantener, ligeramente aburrido de acostarme con secretarias, apenas excitado por alguna salida eventual al campo o a la playa, carecía de una atracción central como las que antes me ofrecieron mis libros, mi parque y Amilamia. (Fuentes, 1995, 16).

En esta indagación de querer hallarla se idealiza a Amilamia joven, el narrador espera verla como lo era en su infancia y no como alguien que hubiera crecido: “[...] desean volver a un pasado idealizado lejos de sus vidas frustradas” (Valverde, 2004, 67). La edad adulta en Carlos se confronta con la de su niñez porque no terminó por disfrutarla, y aún en la edad adulta quiere terminar de buscar su identidad, su propio ser, y es a través del reencuentro con Amilamia que se propone realizarlo.

Esto mismo sucede en el cuento de Rosario Ferré con el personaje de la tía; su vida ha sido interrumpida por no poder caminar debido a este alacrán; al igual que el personaje masculino no termina por llenar esos momentos de su juventud, la tía no está completa y a partir de sus sobrinas intenta terminar por buscarse, la

adulter se ve de nuevo confrontada por la niñez. En el relato se menciona que es una mujer ya vieja: “La tía vieja había sacado desde muy temprano el sillón al balcón que daba al cañaveral como hacía siempre que se despertaba con ganas de hacer una muñeca” (1976, 1). No se menciona como en la obra de Fuentes la edad exacta, pero ambos autores manejan la misma idea, personajes adultos.

Por la situación del animal sus sueños e ilusiones quedan a la deriva, no le interesa seguir con su vida: “Había sido muy hermosa, pero la chágara que escondía bajo los largos pliegues de gasa de sus faldas la había despojado de toda vanidad. Se había encerrado en la casa rehusando a todos sus pretendientes” (1976, 1). Se encierra en sí misma, pero busca de nuevo su juventud, sus sueños y sus anhelos a través de las niñas que le hacen compañía, son ellas las que terminan por intentar completar a la tía. La etapa de la edad adulta en la tía es un impedimento para terminar de buscarse, por lo tanto, gracias a las creaciones de las muñecas pretende detener el tiempo e intentar “volver” a lo que una vez fue: ser joven y a cumplir sus deseos a través de terceros.

Al abordar “La muñeca reina” no solo Carlos está inserto en esta idea de la infancia en una edad adulta, también están inmersos los propios padres de Amilamia, como ya se comentó anteriormente, los tutores de ella la han mantenido “viva” a través de una muñeca de porcelana haciéndole creer al narrador que ha fallecido, no es así, sino que ha sufrido un cambio radical; los padres, al igual que Carlos y la tía en la “La muñeca menor” intentan detener el momento de la infancia, ellos son adultos y se ve el manejo de una confrontación entre la vida adulta y la niñez, para ellos significaría no avanzar, quedarse con esa imagen de Amilamia niña para que los padres de esta no progresen para tratar de encontrar algún deseo o ensoñación de algo que no han podido lograr: “Los cuentos de Fuentes presentan una serie de oposiciones que los protagonistas intentan resolver para tratar de tener ‘plenitud’ en sus vidas, pero a fin de cuentas no son capaces de sintetizar esas dicotomías” (Valverde, 2004, 71).

Para finalizar este apartado, evidentemente hay una confrontación entre dos etapas: niñez contra adulter, son dos fases en el que los personajes luchan: pasado y presente. Al final, uno y otro usan la misma temática, pero evoluciona diferente,

mientras que en "La muñeca reina" la búsqueda del personaje no se concreta, pues Carlos termina más perdido y aterrorizado que al inicio de la narración, por otro lado, el personaje de la tía queda en el olvido: ¿qué sucede con ella después de que la sobrina menor se va con el médico? Su rol de "desprotegida" pasa a manos de su familiar, quien, al igual que ella, carece de una identidad propia, ya que todo lo maneja su pareja, dejándola sin un rumbo claro. Al final, ambas historias concluyen con finales confusos, extraños y misteriosos. El tema de la infancia está presente en ambas, pero se modifica; cada narración tiene una estructura, desarrollo y cierre distinto, en los que la temática impide el avance de los personajes, quedando todo atrapado en los recuerdos.

CAPÍTULO III: “LA MUÑECA REINA” Y “LA MUÑECA MENOR” UN ESTUDIO COMPARATÍSTICO: SIMBOLOGÍA, IRONÍA, MITO

Este apartado se enfoca en desarrollar tres elementos clave: simbología, ironía y mito en los textos narrativos, a través de estos recursos ambas obras exploran de manera profunda la infancia y la construcción de la identidad de los personajes.

Para iniciar este apartado se aborda lo que es el símbolo, este término pertenece, según Julio Amador Bech (1999), a la categoría de signo, pues tiene un significado desconocido, misterioso, metafísico (remite a lo inexplicable), asimismo, se da por medio de una revelación (epifanía). Puede darse en algunos ámbitos como: la religión, el esoterismo, el arte, la literatura, la misma realidad, y hasta en el ámbito del cine:

Si definimos los símbolos desde la perspectiva de su función cognoscitiva, podemos decir, que son figuras explicativas. Son el medio interpretativo que permite comprender los aspectos complejos de la realidad, a partir de presentar figuras y relaciones de sentido a las cuales puede traducirse la diversidad de la vida. Los símbolos sintetizan y concretizan esa diversidad en figuras repetibles y claramente identificables que sirven de guía heurística de la realidad. Aún si pensamos en el origen religioso del símbolo, podemos continuar sosteniendo nuestra hipótesis pues, en su sentido metafísico, el símbolo es el medio y la evidencia de la verdad revelada. Aún como epifanía, es signo de un conocimiento. El símbolo es una figura precisa, claramente definida, identificable y reproducible. A pesar de su relativa sencillez exterior, el símbolo contiene una gran condensación de significados. Una misma figura hace referencia a una amplia diversidad de dimensiones de la vida. Explica y agrupa una multiplicidad de realidades esenciales, de dimensiones de la existencia que se representan y adquieren sentido en y por esa figura. La misma figura es pertinente para significar una variedad de situaciones y fenómenos (Amador, 1999, 66).

¿Por qué esto es importante? Porque en ambos textos aparece un objeto en común: una muñeca. Desde el título de las narraciones es apreciable, por lo tanto, el lector, evidentemente, sabe que el ente aparecerá. Las muñecas se han catalogado como un recurso para divertir a los infantes y se han asociado con los roles femeninos, pues es más común, aunque claro, los niños también las conocen; en las narraciones de Ferré y Fuentes este elemento está presente y es utilizado

para representación de Amilamia y de las sobrinas, aunque, si se adentra más allá, ¿las muñecas podrían funcionar como símbolo?

Estos seres son representaciones de personas y, por lo tanto, funcionan como un doble, dichas representaciones tienen rasgos aparentemente humanos. La historia de las muñecas inicia a partir de la Edad Media según Christer Bermheden (2014), asimismo, afirma que en esta época se realizaban esfinges y esculturas de piedra para conmemorar a personajes históricos, tales representaciones funcionaban como símbolos. Ya en el siglo XIV se tiene constancia del uso de las muñecas a tamaño real de las personas en las que simbolizaban una muestra de buena fe. Más tarde, en el siglo XV, las muñecas, especialmente en Francia, eran representaciones que marcaban una tendencia a la moda. Es a partir del siglo XIX que empezaron a ser figuras de porcelana y cera, pues en un principio eran de barro y madera. Un siglo después iba a tomar un rol importante en la sociedad y en la industria, pues su producción creció, especialmente en Estados Unidos:

[...] 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 (Bermheden, 2014, 4).

Al ser tan parecidas a las personas, excepto que, sin sentimientos o raciocinio, aparece un plano entre lo real y lo místico. En las narraciones una aparece como una pequeña muñeca de porcelana ya fabricada, y la otra es una representación de tamaño real a imagen del personaje y es elaborada:

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 (Bermheden, 2014, 9).

Primero, en “La muñeca reina” se puede observar que Amilamia aparentemente ha muerto, sus padres la recrean en la representación de una muñeca; este ser es de porcelana y se encuentra en una habitación con otros

objetos que también forman parte del recuerdo. Aunque, al final de la historia, el lector puede percatarse que Amilamia no ha muerto, sí, ha cambiado como la presenta el narrador, pero aún sigue viva. Se aprecia que el personaje ha pasado a un terreno de rebajamiento al ser representada como un objeto sin vida, sin pensamiento o razonamiento, encerrada, sin crecer, bajo la influencia de los padres, de estos monstruos que le han impedido su libertad, y que la tienen a beneficio suyo. Amilamia es un ser sin alma y sin libertad.

Por lo tanto, el personaje en esta obra de Fuentes sí funciona como símbolo, ya que el ser inanimado posee un significado misterioso y desconocido, pues no se termina por comprender del todo el por qué Amilamia está representada en un ser así si sigue viva. En la parte en la que los familiares le cuentan a Carlos lo sucedido, que ya no está, él observa a la muñeca en una habitación; los progenitores parecen tristes, pareciera que el objeto es un reflejo de amor que han hecho para su pequeña:

Aparto los dedos del falso cadáver. Mis huellas digitales quedan sobre la tez de la muñeca.

Y la náusea se insinúa en mi estómago, depósito del humo de los cirios y la peste del ásaró en el cuarto encerrado. Doy la espalda al túmulo de Amilamia. La mano de la señora toca mi brazo. Sus ojos desorbitados no hacen temblar la voz apagada: —No vuelva, señor. Si de veras la quiso, no vuelva más.

Toco la mano de la madre de Amilamia, veo con los ojos mareados la cabeza del viejo hundida entre sus rodillas, y salgo del aposento a la escalera, a la sala, al patio, a la calle (Fuentes, 1995, 23).

Cabe mencionar que el narrador, en la última parte del texto, presenta a Amilamia deforme, y al fondo se percibe que su padre la insulta llamándola cosa del demonio. Con estos aspectos el lector puede notar que no hubo amor y cariño por parte de sus padres, o en otras circunstancias, sigue sin ser claro por qué está en esas condiciones. Al obligarla a que vuelva adentro se ve igual de reprimida que la muñeca de porcelana que está en la habitación; no puede ser ella, teme que su padre pueda hacerle algo, y aunque pareciera alegrarse un momento de ver a Carlos, un segundo más tarde vuelve a la realidad y un temor la invade, al igual que un ser inanimado no puede hablar ni realizar alguna acción por voluntad propia, y

su actividad se ve reducida al hogar y a permanecer con sus tutores. Su naturaleza se vio alterada al quedarse en una forma “enana”:

Toco el timbre. El aguacero arrecia e insisto. Una voz chillona grita: ¡Voy!, y espero que la figura de la madre, con su eterno rosario, me reciba. Me levanto las solapas del saco. También mi ropa, mi cuerpo, transforman su olor al contacto con la lluvia. La puerta se abre.

—¿Qué quiere usted? ¡Qué bueno que vino!

Sobre la silla de ruedas, esa muchacha contrahecha detiene una mano sobre la perilla y me sonríe con una mueca inasible. La joroba del pecho convierte el vestido en una cortina del cuerpo: un trapo blanco al que, sin embargo, da un aire de coquetería el delantal de cuadros azules. La pequeña mujer extrae de la bolsa del delantal una cajetilla de cigarros y enciende uno con rapidez, manchando el cabo con los labios pintados de color naranja (1995, 24).

Asimismo, se puede notar una parte simbólica con dicho personaje y la muñeca, Carlos visita la casa de su amiga para saber qué fue de ella, recibido por la madre, él se hace pasar por otra persona, no obstante, en un momento revela su identidad y cuenta que la conoció, lo simbólico aparece cuando Amilamia está representada como una muñeca en una habitación. La escena es bastante interesante, los elementos que contiene ese lugar y las descripciones hacen que se vuelva un momento sagrado:

[...] la pequeña recámara sin ventanas, iluminada por las uñas incandescentes de los pesados cirios chisporroteantes, introduce su rastro de cera y flores húmedas hasta el centro del plexo y sólo de allí, del sol de la vida, es posible revivir para contemplar, detrás de los cirios y entre las flores dispersas, el cúmulo de juguetes usados, los aros de colores y los globos arrugados, sin aire, viejas ciruelas transparentes [...] el pequeño féretro levantado sobre cajones azules decorados con flores de papel, esta vez flores de la vida, claveles y girasoles, amapolas y tulipanes, pero como aquéllas, las de la muerte, parte de un asativo que cocía todos los elementos de este invernadero funeral en el que reposa, dentro del féretro plateado y entre las sábanas de seda negra y junto al acolchado de raso blanco, ese rostro inmóvil y sereno, enmarcado por una cofia de encaje, dibujado con tintes de color de rosa [...]. Yo alargo la mano y rozo con los dedos el rostro de porcelana de mi amiga. Siento el frío de esas facciones dibujadas, de la muñeca-reina que preside los fastos de esta cámara real de la muerte. Porcelana, pasta y algodón (1995, 23).

Aquí se muestra una escena fúnebre, hay elementos como ceras y flores que tienden a representar un hecho a cuando una persona es velada después de su fallecimiento; es como si dentro de aquella habitación la muerte estuviera presente y el cuerpo del difunto en este caso sería la muñeca.

Por otro lado, estos juguetes son muy llamativos e interesantes, pues, especialmente, los niños empiezan a relacionarse con ellos, ya que son parte de su desarrollo; hay de diferentes tamaños y diversos materiales y formas, desde madera, tela, plástico, etcétera; y el valor de cada una de ellas es diferente para cada infante. Algunos autores ya han fijado la idea de que los objetos van de la mano con el ser femenino, tal es caso en la obra clásica de uno de los escritores más influyentes de la literatura como lo es Victor Hugo y su obra *Los Miserables*, en una parte del texto en el que Jean Valjean y Cosette se encuentran, cabe recordar que es una niña pequeña de alrededor de 8 años, y él alguien mayor, la pequeña, al igual que la sobrina menor y Amilamia es retenida en contra de su voluntad por familiares, en ese caso la familia postiza que crio a Cosette, su situación, como el título ya lo menciona, es miserable, triste, está sola, hambrienta, sumisa de sus “protectores”, su afán es querer divertirse y soñar tener un objeto que ella ha visto, el cual es una muñeca; en ese sentido, aquel objeto es una luz en la oscuridad: “Toda aquella barraca le parecía un palacio; aquella muñeca no era una muñeca, era una visión celestial. Era la alegría el esplendor, la riqueza, la dicha, que aparecían en una especie de fulgor quimérico a aquella desdichada criatura [...]” (Hugo, 2017, 417). El ser ella una fémina se le asocia el objeto inanimado por derecho, ya que:

La muñeca es una de las más imperiosas necesidades y, al mismo tiempo, uno de los más bellos instintos de la infancia femenina. Cuidar, adornar, vestir, desnudar, volver a vestir, enseñar, reñir un poco, merecer, mimar, arropar, adormecer, figurarse que cualquier cosa es un niño-, todo el porvenir de la mujer esté en eso. Soñando así y charlando, haciendo ajuares y envolturas diminutas, cosiendo vestiditos, corpiños y jubones de la misma talla, la niña se convierte en muchacha, la muchacha en señorita, y la señorita en mujer, cuyo primer hijo es la continuación de su última muñeca.

Una niña sin muñeca es casi tan desgraciada y, en realidad, tan imposible como una mujer sin hijos [...] (2017, 437).

En ese sentido la sociedad atribuye dichos objetos a un género en especial, la crítica que abordan estos autores es referir que no siempre un objeto de tal índole causa felicidad, sino al contrario, es una forma de opresión y de sufrimiento, en este caso, a la mujer, el cual carga consigo una simbolización hasta cierto punto perturbador.

En la obra de Ferré las muñecas están presentes para ser un regalo a las sobrinas, pero, no un simple regalo, es un obsequio por parte de la tía que ella misma elabora cada año para sus familiares, hasta que deciden contraer matrimonio, pues deja de hacerlas y regalarlas, las libera; algo curioso pasa con el objeto dado a su sobrina menor, más elaborado y con ojos de: “dormilonas de brillantes” (Ferré, 1976, 3). Hasta la cara era muy diferente, algo parecida a Amilamia en la obra de Fuentes, ya que era de porcelana: “Las manos y la cara estaban confeccionadas con delicadísima porcelana de Mikado” (1976, 3). No obstante, queda al cargo del médico y le saca los ojos al ser para venderlos: “Un día él le sacó los ojos a la muñeca con la punta del bisturí y los empeñó por un lujoso reloj de cebolla con una larga leontina” (Ferré, 1976, 3). Tiempo después vuelve a preguntar por el ser, pues no lo ha vuelto a ver, pero la menor le responde que las hormigas descubrieron que estaba rellena de miel así que se la llevaron; el tiempo transcurre hasta que el hombre nota los aspectos terroríficos de su mujer, de sus ojos salen antenas, entonces, ¿qué le pasó a la menor? ¿Por qué tales circunstancias? ¿Por qué adquirió las formas de un animal? ¿La muñeca desapareció como dijo la menor? Son muchas preguntas que el lector puede hacer, pero entonces, ¿la muñeca si funciona como símbolo o no? La muñeca desaparece misteriosamente, según argumenta la menor, la devoraron las hormigas, lo cual resulta ambiguo.

Es un trabajo manual que elabora la tía, de sus manos surgen las creaciones: “El nacimiento de una muñeca era siempre motivo de regocijo sagrado, lo cual explicaba el que jamás se les hubiese ocurrido vender una de ellas, ni siquiera cuando las niñas eran ya grandes y la familia comenzaba a pasar necesidad” (1976, 1). Luz María Umpierre (1982) expone que el tema del doble está inserto en *Papeles de Pandora* especialmente en “La muñeca menor”, la misma autora señala que en

una obra reciente de crítica literaria feminista publicada por la misma Ferré con el nombre de *Sitio a Eros* alaba el tema que Mary Godwin Shelley introduce en su obra en relación con el doble. Asimismo, señala que la monstruosidad de Frankenstein aparece como una rebelión ante la ambición del poder del hombre. Estas mismas palabras, pueden aplicarse a la perfección a la obra de Ferré:

Tanto Frankenstein, el hombre-muñeco de la escritora inglesa (proyección de la situación de la mujer del siglo XIX), como la mujer-muñeca de Ferré en este cuento-proyección del papel social que desempeña la mujer puertorriqueña-llegan a rebelarse ante su situación como víctimas de la ambición del hombre. Sugerimos que la coincidencia de estas semejanzas no es arbitraria y que debemos tener en cuenta a Mary Gowin Shelley como una de las fuentes literarias de Ferré (Umpierre, 1982, 121).

Es interesante la creación y la vinculación que hace la autora, pues son elaboraciones hechas a manos de los personajes, primero por Víctor Frankenstein y por la tía; al final de la historia pareciera que también la muñeca cobra vida por el hecho de desaparecer: “El sueño de Frankenstein consiste en crear vida de la muerte, desafiar lo divino y demostrarle a la propia Creación que él, como hombre, a su vez es un creador y puede imitar la vida” (Oliveros, 2015, 125).

En las narraciones de Ferré y Fuentes se intentan traer a la vida un recuerdo, el cobrar vida a lo que ya no está, asimismo, igual que con el monstruo creado por Mary Shelley pareciera que se desafía a lo divino en ambas narraciones, especialmente en la creación de muñecas que la tía realiza porque parece que cobrarán vida en algún momento.

Aquí la muñeca funciona como el símbolo de la metamorfosis, pues hay una representación de las sobrinas en objetos inanimados, sin raciocinio; igual que la muñeca en Amilamia, hay una alteración de ellas, asimismo, el cambio se ve más en el aspecto que adquiere la menor al término, se convierte en un ser que aparece al inicio de la narración en una chágara, en este animal que mordió y llevó a la perdición de la tía, todo es cíclico. La menor adquiere rasgos similares al animal, tal vez para vengarse de su esposo, pero eso queda a consideración de la interpretación de cada lector, en cuanto al significado de “metamorfosis” se dice lo siguiente:

Las transformaciones de unos seres en otros, de unas especies en otras, corresponden en términos generales al gran simbolismo de la inversión, pero también al sentimiento esencial de la diferencia entre lo uno indistinto primigenio y el mundo de la manifestación. La transmutación es otra cosa. Esa metamorfosis en sentido ascendente aparta las apariencias del movimiento de la Rueda de las Transformaciones y las dirige, por el camino del radio, hacia el motor inmóvil del centro inespacial e intemporal. (Ciriot, 1992, 304).

De igual manera simboliza opresión, la muñeca en el texto de Fuentes no tenía libertad, igualmente en la obra de Ferré; la menor se ha ido con el médico, pero este solo la trata como un objeto, como un adorno para aparentar ante la sociedad; como alguien que no puede opinar ni hacer algo, que solo está al mando de un tercero, en este caso de su marido:

Pasaron los años y el médico se hizo millonario. Se había quedado con toda la clientela del pueblo, a quienes no les importaba pagar honorarios exorbitantes para poder ver de cerca de un miembro legítimo de la extinta aristocracia cañera. La menor seguía sentada en el balcón, inmóvil dentro de sus gasas y encajes, siempre con los ojos bajos. Cuando los pacientes de su marido, colgados de collares, plumachos y bastones, se acomodaban cerca de ella removiendo los rollos de sus carnes satisfechas con un alboroto de monedas, percibían a su alrededor un perfume particular que les hacía recordar involuntariamente la lenta supuración de una guanábana (Ferré, 1976, 4).

Por otro lado, es interesante que sean nueve muñecas, es decir, la tía tiene nueve sobrinas, por lo tanto, es simbólico; ella aprecia a las niñas por permanecer a su lado, por lo tanto, ese número puede atribuir los nueve meses de gestación de una madre, y claro, ese papel lo adquiere la tía. Dicho análisis da para varias interpretaciones, estas funcionan para dar una explicación de lo que pasa, las narraciones tienen gran significado, pues son ricas y ponen en duda al lector, asimismo, estas narraciones representan objetos de la infancia que actúan como un hilo conductor, permitiendo que los personajes regresen a su pasado y, de alguna manera, obstaculicen su progreso.

Ahora bien, otro elemento a analizar es la ironía, según la Real Academia Española refiere a “Expresión que da a entender algo contrario o diferente de lo que se dice, generalmente como burla disimulada”, sin embargo, esta breve definición

no es suficiente para entender el concepto, no se va a profundizar en explicar qué es la ironía ni sus variantes, pues se perdería el enfoque temático, a grandes rasgos se entiende:

Generalmente, se define la ironía en términos similares a los siguientes: fenómeno que consiste en decir lo contrario de lo que la expresión dice literalmente. Ducrot nos viene a decir que, así considerada, la ironía es “una figura que modifica un sentido literal primitivo para obtener un sentido derivado [...] (Alcaide, 2004, 169)

Esto se observa principalmente en los personajes masculinos, pues a pesar de contar con conocimientos amplios no pueden comprender su realidad ni explicar lo sucedido. El papel de crecer y de seguir una profesión hizo que Carlos como el médico abandonaran parte de su vida, de su infancia y se convirtieran en algo totalmente diferente, aunque más marcado en el personaje de Carlos. El médico joven, en la obra de Ferré, no está exento, al contrario, en él se puede observar que, pese a tener una profesión como médico no termina por ayudar en las necesidades de los demás, se aísla totalmente de su obligación y parece ser que la ciencia es solo un recurso para ganar prestigio.

En personaje masculino de Fuentes su infancia consistió en pasar de convivir con Amilamia a irse del lugar en el que habitaba por sus obligaciones de la escuela. No obstante, pese a que creció y estaba rodeado de libros, porque esto se menciona al inicio de la historia, no como tal que haya una formación profesional, pero sí se puede notar que él posee un amplio conocimiento:

Estaba acomodando, después de mucho tiempo de no hacerlo, mis libros. Iba de sorpresa en sorpresa, pues algunos, colocados en las estanterías más altas, no fueron leídos durante mucho tiempo. Tanto, que el filo de las hojas se había granulado, de manera que 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. Era un libro de mi infancia (Fuentes, 1995, 13).

El querer ir a buscar otras cosas no terminaron por satisfacer sus necesidades, había un vacío en él que no podía ser reemplazado, algo que no comprendía del todo hasta que volvió a su origen, al lugar donde conoció a

Amilamia. Esa pequeña niña de siete años influyó bastante en su vida, y por querer ser alguien se perdió a sí mismo y a su amiga.

En la obra de Ferré “La muñeca menor” lo que interesa es abordar la ironía desde la temática aquí planteada, ya que algunos estudios referentes a que esta narración se inclinan más por el papel de la mujer ante la sociedad, pero no es relevante en este estudio ya que podría haber malinterpretaciones, ejemplo de ello, es lo siguiente:

En el cuento de Ferré, la muñeca es la manifestación de la crítica implícita hacia la sociedad estructurada por los géneros humanos. [...] Ferré expone con imágenes sarcásticas y burlescas para demostrar la locura de esa sociedad indignada. Las mujeres son muñecas que los hombres controlan. Como la nieta se transforma en una muñeca como resultado de su entorno, también la sociedad misma debe transformarse en una estructura de más igualdad. Ferré muestra cómo el mundo es cuando hay negligencia y desconfianza entre los individuos. Cuando no hay significado en la existencia humana, no hay razón de vivir (Palma, 2005, 107).

Cabe recordar que se está ante textos fantásticos, por lo que los elementos utilizados rompen con la realidad establecida, pero resulta burlesco que se introduzcan personajes con amplios conocimientos y que no sepan explicar su propia realidad. Al final de las narraciones este término se aprecia más en la obra de la autora, se dice de la ironía que: “es bastante sutil, muchas veces figurativa, y está bien entrelazada con la historia a través del uso del “doble”” (Johansson, 2018, 17). Como lo expone la autora el término es utilizado de manera leve, pero sí se aborda en los textos, cada uno de manera diferente, pero al final también influyen en la temática de los textos porque de igual manera es irónico que se pretenda detener el tiempo y principalmente en objetos como las muñecas.

En las dos historias de manera sutil está el concepto, no se abordará más allá para no dar una sobreinterpretación, sin embargo, es interesante desarrollarlo para vincularlo con la temática. Al final los personajes, aunque poseen grandes conocimientos no saben explotarlos, se refugian en lo cotidiano y en las muñecas.

Finalmente se llega al último elemento planteado en este apartado: el mito. Es necesario abordar rápidamente este término, se utilizará las definiciones de Asse Chayo (2002) quien ha abordado dicho concepto en “El mito, el rito y la literatura”

ella señala que mito es aquello que intenta dar una explicación a fenómenos, en otras palabras, entender la realidad, asimismo, expone, basándose en Mircea Eliade, lo siguiente:

Según Eliade, el mito constituye la historia de los actos de los Seres Sobrenaturales; esta historia se considera verdadera y sagrada [...]. El mito se refiere siempre a una creación, cuenta cómo algo ha llegado a la existencia o cómo un comportamiento, una institución, una manera de trabajar, se han fundado; esta es la razón por la que los mitos constituyen los paradigmas de todo acto humano significativo. Al conocer el mito se conoce el origen de las cosas y, por consiguiente, se llega a dominarlas y manipularlas a voluntad. No se trata de un conocimiento exterior abstracto, sino de un conocimiento que se vive ritualmente, ya al narrar de manera ceremonial el mito, ya al efectuar el ritual para el que sirve de justificación. De una u otra manera el mito se vive en el sentido de que se está dominado por la potencia sagrada que exalta los acontecimientos que se rememoran y se reactualizan (Asse, 2002, 57).

Al parafrasear al autor en el que se basa Asse, Eliade (1991) expone que el definir a este término resulta complejo, pues varían sus definiciones, ya que acorde a las interpretaciones que han surgido es difícil denominar alguno:

El mito es una realidad cultural extremadamente compleja, que puede abordarse e interpretarse en perspectivas múltiples y complementarias. Personalmente, la definición que me parece menos imperfecta, por ser la más amplia, es la siguiente: el mito cuenta una historia sagrada; relata un acontecimiento que ha tenido lugar en el tiempo primordial, el tiempo fabuloso de los «comienzos». Dicho de otro modo: el mito cuenta cómo, gracias a las hazañas de los Seres Sobrenaturales, una realidad ha venido a la existencia, sea ésta la realidad total, el Cosmos, o solamente un fragmento: una isla, una especie vegetal, un comportamiento humano, una institución (Eliade, 1991, 6).

Siguiendo la línea del autor, según este, el mito sigue vivo, se habla que incluso los indígenas han hecho diferencia entre mito, fábulas y cuentos en el que denominan a estas dos últimos como historias falsas, haciendo hincapié en que mito, por recabar orígenes del mundo, pasaría a formar en una historia real. Es gracias a él que surgen los diferentes temas. A partir de esto, se establece la relación entre lo que ocurre en la actualidad y lo sucedido en el pasado. La principal diferencia radica en que, dependiendo del tiempo y el contexto, los acuerdos o tratados se adaptan a las circunstancias de cada época.

Centrándose en los textos, desde el título mismo ya cargan ese carácter mítico, de igual manera la colección en la que se encuentran las narraciones, ejemplo de ello en la obra de Ferré *Papeles de Pandora*, pero ¿quién es? Este manifiesto literario aborda el mito de la caja de Pandora, cabe mencionar que dicho mito se centra en Zeus, el todo poderoso el cual pide a Hefesto hacer a una mujer perfecta con el fin de mandarla a la tierra y vengarse de Prometeo, quien robó el fuego para la humanidad; el obsequio es hacia su hermano Epimeteo, quien no entendió que su hermano le había comentado que en ningún momento recibiera regalos de los dioses; tanto es el asombro de la belleza de la mujer que la recibe, pero también acompañada de una caja, la cual no debería haberse abierto en ningún momento, pero este no pudo contenerse y decidió abrirla, para su sorpresa, aparentemente, no había nada dentro, no obstante, desencadenó todos los males para la humanidad, quedando adentro solo la esperanza, por eso es que se dice que en medio de todos los males se conserva:

Como Pandora, la escritora deja encerrada la esperanza y condena a sus personajes a ser víctimas de un fatum desgraciado. A pesar de que en ocasiones logran hacer eclosionar la piel de porcelana y cera con que han sido determinadas a lo largo de la historia, aunque en algunos momentos les es posible liberarse de encajes y miriñaques de níveo color, las mujeres son obligadas a pagar un alto precio por su acción subversora (De Tajada, 2016, 158).

Parte de este mito está dentro de la narración, todas las obras tienen parte de, pero deteniéndose en la obra que se analiza “La muñeca menor” se nota este aspecto del mal que se desencadena a partir de la visita del médico, de sus constantes inspecciones y, que al igual que Hefesto, la tía crea y perfecciona a sus sobrinas, siendo la menor la que más que más sufre. Pero lo interesante es que Pandora, cómo lo expone Vicente Luis Mora (2017), es una representación cuyos creadores la dotaron como un ser animado:

Una de las formas sustitutivas más antiguas y frecuentes es la creación de formas antropomorfas sobre las que se proyecta la vida; admiten numerosas variantes, entre ellas los autómatas o figuras «animadas», como la Pandora clásica o la estatua viviente de Pigmalión, a los que sus creadores dotan de ánima, de alma; los muñecos (Mora, 2017, 268).

Por otro lado, en la obra de Fuentes, ¿hay algún mito que pueda retomar para basarse de él y plasmarlo en su narración? Según Minerva Rocío Espinoza (2010) expone que en las narraciones de Fuentes lo característico es que se rige por la cuestión del saber ser mexicano; a partir de ello, el individuo se guía y entiende su mundo, ya que, parafraseando lo expuesto, es que la principal preocupación de este autor ha sido componer sus relatos vinculados con los mitos y consecuencias de la Revolución, asimismo, su narración se parte del significado del ser mexicano a la del ser hombre en este mundo en el que el capitalismo y la posmodernidad gobiernan.

Fuentes ha creado su estilo y ha elegido direccionarse por sus creaciones artísticas anteriores, como es la búsqueda de identidad, del doble y ha perfeccionado aquello que forma parte de su estilo; Alejandro José López Cáceres (2010) dice que el mito puede encontrarse como una elaboración cultural en las obras de Fuentes:

En la obra de Carlos Fuentes hallamos una permanente búsqueda del mito cómo principio de elaboración cultural que rige la literatura y, muy especialmente, el arte de la ficción. No se trata, por supuesto, de una concepción peyorativa de este, como algo que se oponga a lo racional, sino todo lo contrario: el mito entendido como una racionalidad otra, distinta y distante del método científico; pero no por ello menos rigurosa, ni menos comprensiva, ni menos iluminadora en el ámbito del conocimiento (2010, 27).

A partir de lo mencionado anteriormente, la obra abordará el mito del doble, pero, al igual que con los elementos de símbolo e ironía, no se profundizará excesivamente en él para no desviar el objetivo principal. En lugar de eso, se aplicará de manera pertinente a la narración de interés. Este aspecto de doble: “[...] tiene su origen en la intuición del hombre de que podría estar proyectado en otra entidad. El mito del doble nos remite a la problemática de la identidad del ser humano y a su doble naturaleza” (Zuloaga, 2018, 40). En la narración se encuentran dos versiones de Amilamia: la viva y la muerta, lo que lleva a la parte de la vacilación, hay que recordar que se está ante un texto fantástico, por lo tanto, la inquietud del personaje, pero también representa el presente y lo pasado (su infancia). El narrador enfrenta una situación compleja en la que no sabe qué camino

tomar. La opción más fácil sería aceptar la existencia de Amilamia muerta; sin embargo, al descubrir la verdad —cuando los padres confiesan todo y él ve la habitación donde la mujer está representada en una muñeca de porcelana— parece que Carlos finalmente ha encontrado su identidad y que su búsqueda ha llegado a su fin. No obstante, cuando regresa a la casa y se encuentra con la Amilamia viva, se ve perdido, sin saber cómo reaccionar. Esto indica que su búsqueda de sí mismo no ha concluido; por el contrario, surgen nuevas dudas, y lo que parecía resuelto al final termina por complicarse nuevamente.

Ferré y Fuentes utilizan recursos como el símbolo, la ironía y el mito para explorar el tema de la infancia como un proceso de búsqueda de identidad. Lejos de ser una etapa simple de inocencia se muestra como un territorio de conflictos internos que los personajes cargan consigo.

CONCLUSIONES

A partir de todo lo expuesto se puede afirmar que se cumple con el objeto de estudio mencionado al inicio de este trabajo en el cual se establecieron conexiones con dos textos de corte distinto “La Muñeca reina” y “La muñeca menor. Fue a partir del método tematólogo en el que se mostraron cómo los temas pueden funcionar de manera semejante para crear relatos meramente diferentes. De la misma manera, se abordó lo fantástico a través del teórico Tzvetan Todorov; asimismo, comprender qué era literatura comparada, en qué consistía, cómo se abordaba y funcionaba dentro de los textos de interés. Después de comprender la teoría fue necesario abordar los motivos que había en las obras para que de ello se adentrara al tema y su evolución en ambas. Finalmente, se desarrollaron tres elementos primordiales: simbología, ironía y mito, los cuales ayudaron a identificar divergencias y convergencias con el propósito de seguir explorando la temática.

Todo el trabajo estuvo dividido en tres capítulos cada uno con sus respectivos subtemas; en primer lugar, se abordó una parte teórica la cual ayudó a aterrizar varios conceptos que fueron utilizados para aplicar el estudio correspondiente, se abordaron generalidades de la comparatística, desde sus inicios, sus conflictos y el cómo abordar a la teoría en los textos de interés; personalidades como Claudio Guillén (1985), Manfred Schmeling (1984), entre otros autores fueron base fundamental para esta investigación.

De los diferentes tipos de método que se manejan el que las obras requirieron fue el tematólogo, dicho término aborda lo que es el tema, pero también motivos que al aplicarlos en las obras literarias perfectamente se adaptaron; se analizaron desplazamientos en el contenido temático a través de las estructuras y elementos textuales propios de las obras lo que justifica la elección de un enfoque de comparación ahistórica; el modelo de supranacionalidad es de tipo A, pues el tema es lo que comparten con su respectiva evolución cada uno y deja de lado aspectos históricos y socioculturales, posteriormente, y sin dejar de lado, ya que lo fantástico es lo que rodea a ambas narraciones y fue a partir de Tzvetan Todorov (1981) situar a estas dos narraciones en el plano, a pesar de que en un primero momento de lectura, especialmente con “La muñeca reina” podría suponerse que corresponde a

un género policiaco no lo es porque tiene más aportes de lo fantástico que del anterior dicho y en “La muñeca menor” desde “el primer momento de la lectura” se ven claramente ciertos elementos, por lo tanto, este apartado fue fundamental para encontrar semejanzas en estas historias, cabe recordar que dicho término refiere a la irrupción de elementos de la realidad y que, por lo tanto, surgen hechos inexplicables en las narraciones, asimismo, la vacilación fue un aporte para situar a las dos obras en este plano.

Ambos relatos están bien estructurados, desde la temática, los personajes, el ambiente, y el tiempo que influye bastante en el comportamiento de los individuos, cómo juega su pasado con su presente. Es así como, a partir de la interpretación y con ayuda teórica para sustentar lo dicho se abre el segundo capítulo, en el que, antes de adentrarse al tema por completo, fue necesario abordar los motivos. Varios son los que han servido de guía, entre ellos: el recuerdo, ya que todo surge a partir de su pasado, ¿cómo traer cosas anteriores al presente? A partir de la memoria, por lo tanto, Paul Ricoeur fue un teórico importante que también se abordó en este estudio para entender mejor dicho proceso en el que los personajes constantemente recurren y se esconden en su infancia, por otro lado, hay objetos que sirvieron como detonantes para que los personajes partieran hacia sus acciones, tales como: el delantal, la tarjeta, la chágara; los dos primeros en la obra de Fuentes, en el que Carlos a partir de estos inicia su búsqueda, no se detiene y entre pista encuentra a su amiga de la infancia, nuevamente, este retroceso hacia parte de su niñez; por otro lado, el alacrán que aparece en la obra de Ferré, ya que sin este el personaje femenino habría podido continuar con su vida, no obstante, este se lo impidió e hizo que se vinculara con cada una de sus sobrinas, en el que la infancia de estas quedaba marcada por una muñeca. Pero no todo termina aquí, los lugares también han sido fundamentales para que los personajes trajeran consigo elementos anteriores, por ejemplo, las casas que se mencionan, el parque en el que Carlos jugaba con su pequeña amiga y la playa en el cual la mujer fue atacada por la chágara. Todos estos elementos se convierten en motivos, pues ayudan a delimitar el tema, cada uno de ellos permite que los personajes establezcan conexiones en el que parte de su pasado esté presente en todo momento. La infancia es notoria

para que sea el tema principal de ambos textos, los personajes se enfrenten a sus propios conflictos internos y al mundo que los rodea, por lo tanto, esta etapa sirve de ayuda para encontrar un punto fijo en su vida, una identidad.

En el tercer capítulo se desarrollan tres elementos clave: simbología, ironía y mito. Se exploró cómo los textos contienen una carga simbólica en el que se usa a la muñeca como reflejo de metamorfosis y opresión, por otra parte, el papel de la ironía como una herramienta crítica para asociar contradicciones, así como su entorno, sin embargo, lo que parece irónico es que los personajes masculinos, Carlos y el joven médico que aparecen en las obras, los cuales tienen conocimiento para poder explicar o tratar su realidad no lo hacen, eso refiere a que ni la ciencia ni los conocimientos más amplios que el individuo pueda poseer ayuda a entender su entorno, cada ser posee características y elementos inexplicables, la vida misma es un misterio que ni la ciencia puede explicar, lo mismo pasa con las muñecas son seres únicos e inexplicables en el que a pesar de su situación las hace misteriosas y difíciles de interpretar. Finalmente, se abordó cómo los mitos contribuyen a la construcción de identidad, este elemento permite observar el desarrollo de cada narración y su contenido.

Carlos y la tía son personajes complejos que se desarrollan a lo largo de las narraciones y hay un cambio en ellos que el lector puede notar desde el inicio de las historias hasta el final, por lo tanto, se observó cómo estos personajes regresaban a su infancia a partir de los recuerdos, en el que por momentos se veían perdidos y confusos con su realidad, por lo tanto, buscaban a quienes influyeron, pero esta indagación no solo era para encontrar a Amilamia en "La muñeca reina" y las sobrinas en "La muñeca menor", sino que también funcionaba para buscar una identidad propia de los personajes principales, quiénes eran, hacia dónde iban, pero terminan más extraviados; la tía ni siquiera se toca al final de la narración de Ferré, el lector interpretará sus propias conclusiones e identificándoles un camino, pues los personajes no pudieron hacerlo.

Finalmente, se puede concluir que el objetivo planteado al inicio del estudio se cumple satisfactoriamente: establecer conexiones entre dos textos de corte fantástico "La muñeca reina" de Carlos Fuentes y "La muñeca menor" de Rosario

Ferré, asimismo, se logra entender cómo el tema en dos obras en el que título, nacionalidad y época que difieren puede funcionar de manera semejante para tratar un tema universal, en este caso, la infancia de manera que, aunque diferente en el enfoque, logra tocarse como búsqueda de identidad. Esto demuestra que la temática puede ser utilizada de forma flexible para crear narrativas diferentes, pero igualmente efectivas en su mensaje sobre la construcción de identidad. En resumen, el estudio ha cumplido su objetivo de identificar y analizar convergencias y divergencias y ofrecer una reflexión más profunda sobre cómo abordar temas universales de manera única en la composición de personajes.

REFERENCIAS

- Alcaide Lara, E. R. (2004). La ironía, recurso argumentativo en el discurso político, *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, 20 (2), 169-189.
- Amador Bech, J. (1999), Mito, símbolo y arquetipo en los procesos de formación de la identidad colectiva e individual, *Revista Mexicana De Ciencias Políticas Y Sociales*, 44 (176), 61-99. <https://doi.org/10.22201/fcpys.2448492xe.1999.176.49010>
- Arce Vargas, F.A. (1985), Una misma fábula y dos cuentos: El caso de Rubén Darío y de Carlos Fuentes, *Letras*, 1 (15), 195-205.
- Arizmendi Domínguez, M. E. (2010), Amilamia, un fantasma soterrado. *80 años no es nada: Carlos Fuentes entre la memoria, la imaginación y la fantasía*, Universidad Autónoma del Estado de México, 65-69. <http://ri.uaemex.mx/handle/20.500.11799/21484>
- Asse Chayo, J. (2002), El mito, el rito y la literatura [PDF]. *Tiempo*, UAM, 54-71. <https://www.carrera-academica.uam.mx/difusion/revista/oct2002/asse.pdf>
- Beller, M. (1984), Tematología, *Teoría y Praxis de la literatura comparada*. Alfa, 101-126.
- Bermheden, C. (2014), *Juego de muñecas: Uso y función de la muñeca en cuentos de José Martí, Carlos Fuentes y Rosario Ferré* [Tesina. Lunds Universitet]. <https://lup.lub.lu.se/student-papers/search/publication/4466618>
- Castro Ricalde, M. (2017), La literatura fantástica en la revista Escritos, *La Colmena*, (31), 130-133. <https://lacolmena.uaemex.mx/article/view/6539>
- Cioranescu, A. (2006), *Principios de la literatura comparada* [PDF], Ediciones Idea. <https://archive.org/details/principiosdelite0000cior/mode/2up>

Cirlot, J. E. (1992), *Diccionario de símbolos* [PDF], Editorial Labor.
https://www.academia.edu/41129132/Diccionario_de_S%C3%ADmbolos_-_Cirlot

De Tejada Gómez, J. (2016), Rebelión en la casa de muñecas: ritos de sumisión, liberación y venganza en Rosario Ferré, *Estudios y homenajes hispanoamericanos IV* [PDF], Ediciones del Orto, 151-159. ESTUDIOS_IV.Interiores-libre.pdf

Eliade, M. (1991), *Mito y realidad*, Editorial Labor. S.A.

Espinosa Escobar, M. R. (2010), *La muñeca reina y el fetiche narrativo* [Tesis de licenciatura], Universidad Autónoma de Chiapas.
<https://www.calameo.com/read/004693314776ea9af9c0e>

Ferré, R. (1976), *Papeles de Pandora* [PDF], Joaquín Mortiz.
<https://archive.org/details/papelesdepandora0000ferr/page/n3/mode/2up>

Ferré, R. (1987), La poesía de narrar y sección de poesía, *INTI: Revista de literatura Hispánica*, 26, 133-140. <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss26/11>

Fuentes, C. (1995), La muñeca reina, *Cantar de ciegos* [ePUB], Editor digital: Sibelius.

Gamboa Córdoba, M. (1997), La búsqueda de la identidad en "La muñeca reina" de Carlos Fuentes, *Memoria del VI congreso de filología, lingüística y literatura «Víctor Manuel Arroyo»* [PDF], Universidad Nacional. Escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje, 171-175. <http://hdl.handle.net/11056/19351>

García Gutiérrez, E., y Tenorio, M. L. (1997), Infancia y Lectura en Cantar de ciegos, In Y. J. de Báez (Ed.), *Varia lingüística y literaria: 50 años del CELL: III. Literatura: siglos XIX y XX* (1st, edición conmemorativa ed., Vol. 8, 483–510), El Colegio de México.
<https://doi.org/10.2307/j.ctv47w565.29>

- Gil-Albarellos, S. (2003), Literatura comparada y temalogía: aproximación teórica [PDF], *Exemplaria*, vol. 7, 239-259. <https://core.ac.uk/download/pdf/60635501.pdf>
- González Salvador, A. (1984), De lo fantástico y de la literatura fantástica [PDF], *Anuario de Estudios Filológicos*, VII, 207-226. <http://hdl.handle.net/10662/3684>
- Güemes Priego, F. (2016), Brujas, fantasmas y lo fantástico en la literatura mexicana, *Cultura colectiva*.
- Guillén, C. (1985), Lo local y lo universal, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada* [PDF], Editorial Crítica. <https://ia801200.us.archive.org/4>
- Guillén, C. (2005), Tres modelos de supranacionalidad, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada (Ayer y hoy)*, TusQuets, 93-121.
- Hillesheim, B., Dhein, G., de Lara, L. y Da Cruz, L. R. (2008), Sobre monstruos, cine y cuentos de hadas: intertextualidad e infancia, *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 38. https://www.researchgate.net/publication/28213757_Sobre_monstruos_cine_y_cuentos_de_hadas_intertextualidad_e_infancia
- Hugo, V. (2017), *Los Miserables*, Íconos Literarios.
- Jambrina Hernández, R. (2002), El juego en la infancia, *Revista Candidus*, 4 (21-22), 134-137. Microsoft Word - juegoinfancia.doc (quadernsdigitals.net)
- Jiménez, A. M. (1998), Literatura general y literatura comparada: la comparación como método de la crítica literaria, *Castilla: Estudios de literatura*, 23, 129-150.
- Johansson, E. (2018). *¡Por lo menos podemos votar! La ironía como herramienta feminista en seis cuentos de tres escritoras latinoamericanas* [Tesina]. Lunds Universitet.

<https://lup.lub.lu.se/luur/download?func=downloadFile&recordId=8950122&fileId=8950160>

Kiessling Castillo, K. (2004), *La memoria, la historia, el olvido de Paul Ricoeur*, Fondo de Cultura Económica, 209-214.

López Cáceres, A. J. (2010), Carlos Fuentes en el umbral de las certezas: Los “Cuentos sobrenaturales”. *Polígramas*, 33, 9-28.
<https://doi.org/10.25100/poligramas.v0i33.12768>

Madrigal, A. (2014), “Muñeca reina”, de Carlos Fuentes, y su adaptación cinematográfica. *El ojo que piensa. Revista de cine iberoamericano//e-ISSN: 20074999*, (9).
<http://elojoquepiensa.cucsh.udg.mx/index.php/elojoquepiensa/article/view/178>

Marchetto, F. N. (2015), *Lo mágico en Allende: Una investigación mágicorrealista y feminista de “El cuaderno de Maya”* [Tesis doctoral] University of Toledo.
<https://www.proquest.com/openview/81fd102e19007776b0ddafc96c1bf303/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750>

Márquez Guerrero, M. A. (2002), Tema, motivo y tópico: una propuesta terminológica [PDF], *Exemplaria*, (6), 251-256.
<https://rabida.uhu.es/dspace/bitstream/handle/10272/1836/b15181583.pdf?sequence=1>

Mora, V. L. (2017), Vidas de mentira: funciones sustitutivas y simbólicas de las muñecas en algunos ejemplos de narrativa hispánica, *Tropelías, Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 2 (extraordinario), 266–280.
https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.201722227

Nomo Ngamba, M. (2008), La literatura comparada y el análisis de las obras narrativas: el estudio de los géneros, los temas y la forma, *Tonos Digital*, vol. 15.

<https://www.um.es/tonosdigital/znum15/secciones/estudios-25-Literatura%20comparada.htm>

Oliveros-Aya, C. (2015), El sueño de Frankenstein, *Hallazgos*, 12 (23), 117-144.
10.15332/s1794-3841.2015.0023.06

Palma, M. I. (2005), La metamorfosis en "Axolotl" y "La muñeca menor": una reacción a la vida, *Hipertexto*, 1, 105-108.
<https://scholarworks.utrgv.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1010&context=hipertexto>

Pimentel-Anduiza, L. A. (1993), Qué es la literatura comparada y cómo se puede usar en la enseñanza de la literatura, *Anuario de letras modernas*, 4, 91-108.
<https://doi.org/10.22201/ffyl.01860526p.1990.4.959>

Quispe Estrada, R. M. (2019), *La creación del narrador, el espacio y el tiempo en el relato* [Monografía para optar al Título Profesional de Licenciado en Educación], Universidad Nacional De Educación Enrique Guzmán y Valle.
<https://repositorio.une.edu.pe/bitstream/handle/UNE/3386/MONOGRAF%C3%8DA%20>

Real Academia Española. (s.f.). Ironía. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado el 20 de febrero de 2025, de <https://dle.rae.es/iron%C3%ADa?m=form>

Ricoeur, P. (2003), *La memoria, la historia, el olvido*, Trotta, 539-591.
Ricoeur_Paul_La_memoria_la_historia_el_olvido_Fondo_de_Cultura_Economica_Buenos_Aires_2004..pdf (d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net)

Robles Martínez, B. (2008), La infancia y la niñez en el sentido de identidad. Comentarios en torno a las etapas de la vida de Erik Erikson, *Revista Mexicana de Pediatría*, vol.

75, 29-34. <https://www.medigraphic.com/cgi-bin/new/resumenI.cgi?IDARTICULO=15438>

Rodero, J. (2008), Lo fantástico feminista: metamorfosis y trasgresión en Rosario Ferré y Rima De Vallbona, *Neophilologus*, 93, 263–277. <https://doi.org/10.1007/s11061-008-9115-y>

Schmeling, M. (1984), Introducción: Literatura general y comparada. Aspectos de una metodología comparatística, *Teoría y praxis de la literatura comparada*. Alfa, 5-30.

Todorov T. (1981), *Introducción a la literatura fantástica* [trad. Silvia Delpy]. Premia.

Umpierre, L. M. (1928). Un manifiesto literario: “Papeles de Pandora” de Rosario Ferré, *Bilingual Review/La Revista Bilingüe* 9, no. 2, 120–26. <http://www.jstor.org/stable/25744000>.

Valverde, C. (2004), Pasado soterrado y ánima reprimida en La muñeca reina y Chac Mool, *Scholarship*, 16, 67-78. https://digitalcommons.iwu.edu/hispstu_scholarship/16

Wagensberg, J. (2012), Ciencia y arte: es lo mismo, pero no es igual [PDF], *Métode*, 73. https://metode.es/wp-content/uploads/2012/04/73ESP_112_wagensberg.pdf

Weisstein, U. (1975), *Introducción a la literatura comparada*. Planeta.

Zaid, G. (2017), Palíndromos, *Letras Libres*, 50-52. <https://letraslibres.com/revista/palindromos/>

Zuloaga Jiménez, M. (2018). El doble en la narrativa hispanoamericana, *Revista Cálamo FASPE*, (66), 40-45. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7444725>