

ROSARIO FERRÉ: MUÑECAS ROTAS, MITOS VIEJOS Y  
PALABRAS NUEVAS

by

Rodrigo Torrellio

A THESIS

Presented to the Department of Humanities  
and the Robert D. Clark Honors College  
in partial fulfillment of the requirements for the degree of  
Bachelor of Arts

July 2025

## **An Abstract of the Thesis of**

Rodrigo Torrellio for the degree of Bachelor of Arts  
in the Department of Humanities to be taken July 2025

Title: Rosario Ferré: Muñecas Rotas, Mitos Viejos y Palabras Nuevas

Approved: Cecilia Enjuto Rangel, PhD., Associate Professor of Spanish  
Primary Thesis Advisor

This thesis examines two short stories from Rosario Ferré’s book *Papeles de Pandora* — “Amalia” and “The Youngest Doll” — and explores how Ferré employs the revision and re-elaboration of patriarchal narratives and cultural symbols as a form of feminist decolonial critique. In Chapter 1, in a reading of “Amalia,” and by drawing on Adrienne Rich’s concept of “re-vision,” Ferré, through a story set in contemporary Puerto Rico that parallels the Biblical Genesis, dismantles this foundational myth and offers a critique of colonialism and patriarchy during the island’s period of U.S. militarization. In Chapter 2, through a reading of “The Youngest Doll” and by drawing on Susan Sontag’s warning against metaphors that seek to define the body, and in conversation with Hélène Cixous’s call for women to “write the body,” Ferré subverts the metaphor of the doll. Not only that, as the story is set in 1920s Puerto Rico, Ferré exposes how the emerging new aristocracy used women as instruments for social and economic advancement during the island’s corporatization of the sugar cane industry. While each chapter engages different theoretical frameworks, this work draws connections between them to show how Ferré reveals the ways these cultural symbols — such as Genesis and metaphor — uphold structures of power, and how Ferré, by situating her stories within specific historical contexts, exposes the beneficiaries: military men, U.S. ambassadors, the island’s aristocracy, and corporations. Ultimately, her texts not only dismantle the symbols of the past and critique the agents that perpetuate the violence for their own benefit but also offer the possibility to reimagine these symbols through a decolonial and feminist lens.

## **Acknowledgements**

El proceso de escribir una tesis es uno que parece que nunca va a acabar, en medio de cambios y haciendo malabares con lo ajeno a la escritura. Aun así, aquí estamos, y por eso quisiera detenerme para agradecerles y dedicarles este trabajo a las siguientes personas: primero, al Dr. Gurley, por aceptar ser parte de este proyecto a pesar del corto aviso. Quisiera agradecer a mi padre por su apoyo inquebrantable. A mis dos amigos, Micky y Mateo; a mis dos abuelas; y a mi hermanas, Luciana y Fernanda. Quisiera agradecer a mi profesora y mentora Cecilia Enjuto Rangel, quien tiene cierta habilidad para sacar algo más que un estudiante de mi: ser tu alumno ha sido un regalo. Finalmente, a mi madre, a quien leo en cada esquina, en cada grieta, a quien leo en otros ojos, y a Ely, mi segunda madre, cuya flor de crianza hoy crece en mí como un gran árbol.

## Table of Contents

Introducción	5
Capitulo 1: Re-visión de lo prohibido: la transgresión del orden patriarcal en “Amalia” de Rosario Ferré	22
Capitulo 2: Metáforas que muerden en la narrativa de Rosario Ferré: cuerpo, muñeca y chágara	41
Conclusion	63
Bibliography	67

## Introducción

A pesar del paso de los siglos y de múltiples reconfiguraciones jurídicas, Puerto Rico continúa siendo “one of the very last and most populated colonial territories in the modern world” (Bosque-Pérez and Colón Morera 1). Desde la llegada de Cristóbal Colón hasta el presente, Puerto Rico nunca ha gozado de soberanía plena: primero bajo el dominio español durante más de cuatro siglos, y luego bajo el control de Estados Unidos desde 1898, tras la firma del Tratado de París (Picó 230). Hoy, con más de 500 años de historia colonial acumulada, la condición política de la isla sigue marcada por la falta de una autodeterminación completa y por la imposición externa de decisiones que afectan la vida cotidiana de su pueblo. Puerto Rico no es un Estado de la Unión ni un país completamente independiente. Aun así, en este limbo, la cultura puertorriqueña, tan diversa como su ecosistema y tan resiliente como su gente, “ha luchado siempre por definirse como nación frente al poder de la metrópolis” (Urrea 279)

El colonialismo, en todas sus brutalidades, tiene dos elementos que son clave: el primero es la extracción de los recursos de un territorio por ajenos al país, por el colonizador; y el segundo, la explotación de su gente para lograr ese cometido. Una gran fuente de extracción en Puerto Rico es y fue el azúcar. Los colonizadores españoles y hacendados comenzaron utilizando a los taínos como esclavos siendo la labor tan ardua que terminaron casi exterminando a los taínos en el Caribe, por lo que decidieron sustituirlos con esclavos traídos de África (González 15).

Así, tras un larguísimo período de coloniaje e influenciados por las revoluciones en el resto las Américas y la Guerra Civil estadounidense, en Puerto Rico se organiza “la primera gran acción concretada por los puertorriqueños para cambiar radicalmente su situación colectiva” (Picó 180), es decir, el Grito de Lares de 1868. Esta insurrección no solo buscaba la independencia sino que también expresaba los intereses de diversos sectores sociales de la isla, incluyendo la abolición de

la esclavitud. Sin embargo, fracasó, siendo sofocada por las autoridades españolas en un corto período. Más de quinientas personas fueron arrestadas y al menos ochenta murieron a raíz de los hechos (Picó 179). A pesar de la represión, esta acción revolucionaria tuvo efectos fructíferos y por primera vez en su historia colonial, Puerto Rico disfrutó de ciertas libertades que nunca, hasta ese entonces, había podido disfrutar, como la elección de alcaldes y miembros de los ayuntamientos. Finalmente se logró la emancipación de la esclavitud el 22 de marzo de 1873 (Picó 207).

Este proceso de abolición coincidió casualmente con la fundación de la primera central azucarera en Puerto Rico, la Central San Vicente, en Vega Baja (González 25). No es casual, en ese momento como en otros de la historia, la evolución tecnológica guió la racionalidad de las decisiones políticas. El uso de maquinaria hacía que pagarles un salario a los esclavos durante la temporada de trabajo de la caña fuera más rentable que mantenerlos todo el año (González 28). Tras la abolición, muchos de los antiguos esclavos terminaron trabajando en las mismas haciendas, haciendo los mismos trabajos, pero esta vez con sueldos miserables. (González 31) De esta forma, y sin menoscabar el valor de los esclavos y de todos aquellos que creyeron y lucharon genuinamente por la emancipación, este periodo se ve manchado por una ideología que maquilló la avaricia y el deseo de poder con los ideales de libertad e igualdad.

De manera similar, la invasión de Puerto Rico por parte de los Estados Unidos en 1898 respondió a una serie de intereses económicos, geopolíticos y coloniales que este país venía desarrollando desde mediados del siglo XIX. Como resultado de la guerra, y mediante el Tratado de París, España cedió Puerto Rico, Filipinas y Guam al gobierno estadounidense, marcando así el fin de casi 406 años de dominio colonial español en la isla (Atilés-Osoria 223).

Tras la ocupación militar en 1898, “the colonial authorities began taking steps toward the full control of the island, its resources, and its people” (Bosque-Pérez 16), quedando completamente subordinada al gobierno estadounidense hasta 1948. A nivel económico, los cambios fueron drásticos: el sistema de haciendas dedicadas al cultivo de azúcar, tabaco y café fue reemplazado por un modelo en el que las mejores tierras quedaron en manos de grandes corporaciones norteamericanas. En lo cultural, los puertorriqueños tuvieron que soportar la arrogancia y el sentimiento de superioridad de los estadounidenses, además de la imposición del inglés como lengua de enseñanza. (Urrea 281).

Navegar las legislaciones impuestas por el gobierno estadounidense en Puerto Rico es una tarea extensa, y aunque no es posible abordarlas todas en este trabajo, resulta fundamental mencionar algunas de las más significativas. Una de ellas es la Ley Foraker, promulgada el 1 de mayo de 1900, que institucionalizó el dominio colonial de Estados Unidos sobre la isla al establecer un gobierno civil compuesto en gran parte por funcionarios designados por el gobierno federal, y que además exigía que la isla fuera económicamente autosuficiente (Cabán 176). Sin embargo, esta ley no resolvía el estatus constitucional de los habitantes de Puerto Rico. Esta ambigüedad fue aclarada por las decisiones del Tribunal Supremo de Estados Unidos en 1901, que determinaron que Puerto Rico no era una “self determining nation but a U.S. territorial possession.” (Cabán 179)

La segunda es la Ley Jones, aprobada en 1917 como una reforma de la Ley Foraker. Una de sus disposiciones más famosas fue la imposición de la ciudadanía estadounidense a los puertorriqueños. Esta medida fue altamente controversial, ya que “US citizenship was imposed upon Puerto Ricans, despite the opposition of the majority of Puerto Rican leaders, and a good part of US leaders and citizens” (Atilés-Osoria 223). Este tipo de ciudadanía, sin embargo, no garantiza

una participación plena en la democracia estadounidense. Como explica Atilés-Osoria, “as long as Puerto Ricans live in Puerto Rico, they are not accorded rights such as the right to vote in the election for the representatives of Congress and the president of the US” (223). Además, coincidió con la Primera Guerra Mundial, en la que la entrada de Estados Unidos significó “la implantación del servicio militar obligatorio” para los puertorriqueños (Picó 245).

La Ley Jones contiene disposiciones económicas que han tenido consecuencias duraderas. Puerto Rico depende mayormente de la importación de alimentos, pero la ley exige que toda importación llegue en navíos estadounidenses operados por tripulación estadounidense, lo cual eleva significativamente los costos. Esta dependencia económica se entiende mejor cuando se considera que “Puerto Rico's transformation into a monocultural, export-driven economy centered on sugar production for the benefit of U.S. market symbolically reduced the island to a ‘tropical sugar bowl’” (Cabán 175).

Otro aspecto clave del abuso colonial estadounidense en Puerto Rico fue el carpeteo, los famosos “FBI files,” una práctica sistemática de vigilancia política dirigida principalmente a quienes defendían la independencia de la isla. Esto fue un escándalo pues se revelaron, “no less than 75,000 persons had active files” (Bosque-Pérez 14), siendo estos “mostly advocates of independence for Puerto Rico”(14) El carpeteo no fue una anomalía, sino parte de “a long-lasting, state-sponsored denial of basic political rights to individuals that have presented opposition to U.S. presence in Puerto Rico” (Bosque-Pérez 15), y ha sido descrito como “one of the most shameful infringements of political and human rights under U.S. jurisdiction during the twentieth century” (Bosque-Pérez 30).

Estos independentistas, a quienes se tachaba de “terroristas”, sufrieron violencia psicológica a través del carpeteo y también violencia física. Entre 1917 y 1919, más de 200

personas fueron encarceladas por resistirse al reclutamiento militar obligatorio, y 229 fueron sentenciadas por negarse a registrarse o someterse a exámenes médicos (Paralitici 70). La represión se intensificó con la persecución del Partido Nacionalista: entre 1935 y 1939, más de 70 de sus miembros fueron encarcelados (Paralitici 78), y durante la Segunda Guerra Mundial se arrestaron al menos a 80 más (Paralitici 78). Toda oposición era castigada con cárcel, exilio o incluso asesinato, como ocurrió con Rosado y Beauchamp, ejecutados en San Juan tras matar al jefe de policía E. Francis Riggs en 1936 (Paralitici 72). Estos hechos ocurrieron en un clima de creciente militarización del gobierno local, represión judicial y masacres como la de Ponce en 1937, donde la policía mató a 19 personas, entre ellas mujeres y niños (Paralitici 72). En total, se estima que sólo en la primera mitad del siglo XX se encarcelaron cerca de mil independentistas por razones políticas (Paralitici 78).

Tras el fin de la Segunda Guerra Mundial, Estados Unidos emergió como una potencia global que se presentaba a sí misma como defensora de la libertad, la democracia y la autodeterminación de los pueblos. Fue en ese marco que se impulsó la creación del Estado Libre Asociado de Puerto Rico en 1952, una fórmula jurídico-política presentada como una solución al problema colonial, pero que en la práctica funcionó como una estrategia para redefinir y legitimar el dominio estadounidense sobre la isla. Establecido legalmente bajo la Ley Pública 600 del Congreso de los Estados Unidos en 1950 y presentado ante la ONU en 1953, el ELA otorgó a Puerto Rico ciertos poderes legales, económicos y políticos que se alejaban del modelo clásico de colonialismo. Sin embargo, la soberanía nunca fue transferida al pueblo puertorriqueño ni a sus instituciones. (Atilés-Osoria 223–24).

Podría sólo escribirse sobre cómo Puerto Rico y su gente han sido víctimas de estos abusos por parte de los poderes coloniales, en una estructura en la que incluso las propias instituciones

“puertorriqueñas” han sido colaboracionistas del colonialismo. Podría mencionarse desde políticos, policías, militares, hasta hombres de negocios y grandes corporaciones que se han aprovechado de la tierra, sus recursos y su gente, pues estamos hablando de más de 500 años de intervención. Aun así, no puede dejarse de lado que la cultura puertorriqueña y su pueblo son implacables en sus ansias de emancipación y resilientes. Son muchos los factores que hacen de esta cultura una que resiste, y dentro de esta complicada matriz de dependencia y colonización, el pueblo puertorriqueño lucha –siempre ha luchado– por definirse, por entender quién es y cómo es. Esta búsqueda queda plasmada en la literatura puertorriqueña (Urrea 283), y cuyas palabras “han sido armas de lucha por la creación, preservación y constante recreación de la identidad nacional propia y distinta de los colonizadores” (Barradas XXVII). De esta forma, quisiera adentrarme en la obra de una mujer vanguardista que, desde una postura feminista, emprendió una lucha decolonial a través de la literatura: Rosario Ferré, figura central de esta tesis.

Rosario Ferré nació en Ponce, en 1938, en el seno de una de las familias más ricas y prominentes de Puerto Rico (González 167). Considerada una de las escritoras feministas puertorriqueñas más importantes del siglo XX, debuta como autora con su libro *Papeles de Pandora* en 1976. Esta obra fue una explosión feminista y decolonial que expuso con audacia las estructuras de poder de la sociedad puertorriqueña, incluyendo el sector al que ella pertenecía, la alta burguesía; “tuvo la buena estrella de hacerlo en un momento histórico donde, en vez de silenciársele, se le aclamó y cosechó éxito e inauguró géneros en Puerto Rico” (Ramírez Betances).

Pero ¿cómo llega una joven burguesa, formada en el catolicismo conservador y destinada a heredar un legado elitista, a escribir una obra tan radical? ¿Cómo se transforma en una escritora que denuncia el privilegio, el patriarcado y el colonialismo, en un momento en el que tantos, especialmente quienes compartían su clase social, permanecían en silencio? ¿Por qué?

Ferré abre su libro de memorias diciéndonos: “La vena literaria me viene por parte de mi madre. Mi abuela tenía una imaginación literaria desaforada, como puede verse con los nombres que les puso a algunas de sus hijas: Fredeswinda, walkira wagneriana; Olga Acte, zarina rusa; Zorhaida, heroína cervantina de las *Novelas ejemplares*” (Ferré 13). Entre todas ellas, sus tías Haydee y Olga eran poetas y deslumbraban por su talento literario, pero tras el matrimonio abandonaron las letras. Ferré las admiraba, y confiesa: “De niña quería ser como ellas, pero no quería permanecer anónima. Quería hacer de la escritura una profesión” (Ferré 14).

También fue de su madre de quien heredó su talento literario, pues Lorencita Ramírez “estudió Literatura y Educación en la Universidad de Puerto Rico, luego obtuvo una maestría en Historia en Columbia University. Ella, de entre todos sus hermanos, fue la mujer que estuvo más cerca de conseguir una carrera intelectual” (Ferré 16). Y aunque su familia materna era conservadora, fue vanguardista en un aspecto: “los Ramírez de Arellano se empeñaron en brindar una educación tanto a sus ocho hijas como a sus dos hijos” (Ferré 16). Por otro lado, las mujeres de la rama del padre, los Ferré, “no tenían que estudiar, su destino era casarse bien y tener una familia” (Ferré 15).

De esta manera, todas las mujeres que la precedieron, a pesar de haber recibido educación (del lado materno) terminaron confinadas al rol de esposas y cuidadoras del hogar. Ferré recuerda con melancolía a su madre: “Estar con mamá me hacía sentir triste. Su vida era cuidar de nosotros y de la casa... su maestría había quedado en nada. No ejerció nunca su profesión” (Ferré 89). Así, desde una edad temprana, Ferré ya sentía el deseo de escapar de ese marco patriarcal impuesto, aunque romper con él no sería fácil.

Los recuerdos de su niñez nos trasladan a una educación marcada por una estricta disciplina, a la represión conservadora-católica y a la mirada euro-anglocentrada y colonial de sus

padres. Ella expresa en múltiples ocasiones la fascinación de su familia por lo americano y lo europeo: “En la casa de la Alhambra solo se hablaba y se leía literatura e historia norteamericana y europea, y era como si Latinoamérica no existiese” (Ferré 63). Esta visión se reflejaba incluso en la arquitectura de su hogar. “La casa de cemento nos daba seguridad, nos identificaba con el progreso de la época moderna y, lo que era todavía más importante, nos daba la sensación de que habíamos dejado de vivir en América Latina” (Ferré 60). Para sus padres, Europa y Estados Unidos representaban la cuna de la cultura, la civilización y el progreso, a pesar de que, incluso los puertorriqueños más privilegiados eran considerados inferiores, especialmente en Estados Unidos, donde enfrentan y enfrentaban discriminación, sin importar su clase social. Una anécdota reveladora de esto ocurre durante un viaje familiar a Nueva York, cuando el padre de Ferré notó que todos los pasajeros del tren eran personas negras. Al preguntar por qué, el *purser* respondió que era porque eran puertorriqueños y que no podían sentarse con los blancos (Ferré 91–92).

Ferré también nota cómo este clasismo y racismo era reproducido en su propio hogar. Nos relata la llegada de Guanime, una mujer guatemalteca contratada para reemplazar a la creciente ola de empleadas domésticas locales que, para el espanto de su madre, comenzaban a mostrar signos de “independencia”, negándose a trabajar por menos un dólar al día. Su madre, convencida de que las mujeres centroamericanas indígenas serían más sumisas, decidió traer a Guanime desde Guatemala. Sin embargo, se llevó una sorpresa al encontrar en ella una presencia que no encajaba con sus expectativas estéticas. Al considerarla “demasiado gorda”, la sometió a una estricta dieta para corregir lo que percibía como un desajuste en la imagen del hogar (Ferré 64).

Otro recuerdo que revela esta dinámica es el de Luz María, una joven sirvienta blanca de rasgos delicados, cuya belleza despertó sospechas en la madre de Ferré. Al pensar que mantenía una relación con Manuel, el jardinero, la madre le pidió a la joven Ferré que los espicara. Aunque

Ferré no dijo nada tras descubrir que efectivamente había una relación íntima entre ambos, su madre interpretó su silencio como una confirmación y despidió a Luz de inmediato (Ferré 67). Pero quien más impacto tuvo en sembrar esta semilla crítica fue su niñera, Gilda. Siendo una figura que marcó profundamente la infancia de Ferré, Gilda, con música boricua y reproches reflexivos sobre su condición de privilegio, le mostró un lado del país que ella nunca había visto. “Gracias a Gilda aprendí que no vivíamos en California ni en España, sino en Latinoamérica” (Ferré 74).

Además de observar su entorno, Ferré fue una lectora ávida desde niña, lo cual, combinado con su ojo crítico y curioso, comenzó a sembrar en ella una semilla de pensamiento propio. Esto se refleja en una anécdota de su infancia, cuando le arrebataron su ejemplar de *Las mil y una noches* por preguntarle a su abuela “por qué, en Arabia, las novias se afeitan el pubis el día de la boda hasta dejárselo pelado como la palma de la mano” (Ferré 88). Ya desde su niñez, vemos cómo en Ferré se gestaba una mirada inquisitiva ante las normas sociales y culturales que la rodeaban.

Ferré termina haciendo su licenciatura en literatura inglesa y francesa en Manhattanville College NY, donde también sufrió discriminación por ser puertorriqueña. Nos relata que, en una ocasión, mientras conversaba y hacía ruido con sus amigas en el comedor, la maestra general les dijo “si seguían así, las mandarían a la cocina to join the Puerto Ricans in the kitchen” (Ferré 117). En otra oportunidad, por hablar en español con trabajadores (puertorriqueños) de la universidad, fue llamada a la oficina y advertida de que, si volvía a confraternizar con ellos en ese idioma, sería expulsada (Ferré 118). Ambas experiencias revelan actitudes claramente racistas y clasistas, dirigidas hacia ella a pesar de ser una puertorriqueña extremadamente privilegiada.

Y pese a todo lo vivido y observado desde la niñez hasta sus años como universitaria, Ferré admite que también cedió ante la presión de pertenecer a su círculo social: “Mis padres nunca me entusiasmaron con la idea de prepararme para una profesión y veían mi destino como el de una

mujer casada, yo me dejé llevar por la corriente más fácil” (Ferré 91). Tras graduarse, ese mismo año, se casó con Benigno Trigo, con quien tuvo tres hijos. Volvió a Puerto Rico y se instaló en San Juan, donde, ya para la década del setenta, Ferré llevaba una vida de ama de casa tradicional, al igual que todas las mujeres que la precedieron.

Pero su vida comenzaba a dar un giro, ya por esos mismos años Ferré se matriculó en la Universidad de Puerto Rico para estudiar Estudios Hispánicos. Decidiendo tomar un curso por semestre, ya que “Mis compromisos de casada y madre me imposibilitaban pasar más tiempo en el salón de clases” (Ferré 112). Es en ese espacio donde comienza su despertar político, influida por varios factores. En los cursos de literatura puertorriqueña leían autores independentistas como José de Diego, Gautier Benítez y Llorens Torres. Según Ferré, “era imposible no enamorarse de aquel ideal” (Ferré 115).

Este proceso también coincidía con la victoria de su padre, Luis Ferré, en las elecciones de 1968, quien rigió como gobernador de Puerto Rico hasta 1972, impulsando una visión política anexionista. Ferré creía firmemente en las convicciones de su padre: “Papá, mi hermano y yo estábamos convencidos de que vivíamos el comienzo de una nueva etapa para Puerto Rico” (Ferré 32). Sin embargo, su gestión no fue exitosa: “se había rodeado de personas que no tenían la calidad necesaria para llevar a cabo una obra de gobierno limpia”, y diversos escándalos debilitaron su imagen. La propia Ferré comenta con dureza que su padre “se rodeó de políticos ventajosos e inescrupulosos que se hubiesen robado los clavos de la cruz si hubieran podido” (Ferré 33–34). Este desencanto marcó un quiebre con las esperanzas que alguna vez compartió con los ideales de su padre.

Pero quizás lo que más la cambió fue la muerte de su madre, ocurrida en 1971, un año antes del final del mandato de su padre. Así, los primeros años de la década del setenta se convierten en

un momento de profunda metamorfosis en la vida de Ferré. No sólo presencia el colapso del proyecto político de su padre, sino que, al mismo tiempo, comienza a incorporar nuevas ideas aprendidas en la universidad que, combinadas con la pérdida de su madre, quien vivió toda su vida sin salir del marco tradicional de esposa y ama de casa, provocan una ruptura decisiva en su identidad. Una ruptura que, aunque venía gestándose desde hacía ya años, encuentra en esta etapa su punto de inflexión.

Este proceso de transformación estalla cuando, un año después de la muerte de su madre, Ferré, junto a su prima Olga Nolla, funda la revista *Zona de Carga y Descarga* en 1972. En la segunda edición, ambas declaran “la afinidad de la revista con el ideal de la independencia” (Ferré 116). “And so it happened that the daughter and First Lady of a pro-statehood Puerto Rican governor became, at least for a time, a vocal supporter of independence” (González 169).

Ferré decide separarse de su esposo pues “era muy conservador, era muy español y se disgustó por la publicación de *Zona* y por mi empeño en asistir a los cursos de la Universidad de Puerto Rico para emprender una carrera literaria. Cuando vio que la cosa iba en serio, se molestó. Yo no estuve dispuesta a ceder” (Ferré 120). Cuatro años después de fundar la revista, en 1976, Ferré recopila los cuentos que había ido publicando en *Zona* y publica su primer libro, *Papeles de Pandora*.

De esta manera, *Papeles de Pandora* representa precisamente eso: un rugido destructor que desmantela la antigua identidad de Ferré y expulsa todo lo que vio y vivió hasta ese punto: mujeres condenadas a un solo rol, la discriminación de los estadounidenses hacia los puertorriqueños y la discriminación de la burguesía puertorriqueña hacia la clase trabajadora. En este primer libro, Ferré “sacó los trapos al sol de su círculo social y, además, de todos los lugares donde se manifestaba la violencia de género y la inequidad de género, la opresión de clase y la opresión racial. Fue de las

primeras escritoras que sin tapujos escribió consistentemente contra la violencia doméstica y los abusos contra las minorías raciales y sexuales” (Ramírez Betances), marcando un hito histórico en la literatura puertorriqueña y convirtiéndose en modelo para las obras femeninas-feministas que le siguieron (Palmer-López 109).

Este trabajo examino dos cuentos de *Papeles de Pandora*, “Amalia” y “La muñeca menor”, y sostengo que en ambos, Ferré utiliza como método de denuncia la revisión y reelaboración de símbolos culturales y de las narrativas patriarcales alrededor de ellos. En “Amalia” utiliza el Génesis bíblico, y en “La muñeca menor” la metáfora de la muñeca; al situarlos en un contexto histórico y reescribirlos desde una perspectiva feminista decolonial, revela cómo estas construcciones simbólicas se han usado como forma de dominación real. De esta forma, Ferré crea conciencia crítica y denuncia de manera contundente el patriarcado y el colonialismo en Puerto Rico. En otras palabras, Ferré utiliza lo simbólico para combatir lo real y, a su vez, demuestra cómo lo simbólico tiene espacio en lo real; aún más importante, crea, a través de una reescritura poética una nueva forma de ver y entender la realidad.

Los tres marcos teóricos que fundamentan este análisis de la obra de Ferré son los siguientes: “When We Dead Awaken” de Adrienne Rich, “Le Rire de la Méduse” de Hélène Cixous e *Illness as Metaphor* de Susan Sontag. Adrienne Rich, en su ensayo “When We Dead Awaken”, habla sobre el “awakening of consciousness” a través de la literatura, en particular en la conciencia femenina, dejando claro que esta es también política: “in the last few years connections have been drawn between our sexual lives and our political institutions, which are inescapable and illuminating” (Rich 18). La literatura es un propulsor de esta conciencia, ya que nos muestra “how we live, how we have been living, how we have been led to imagine ourselves, how our language has trapped as well as liberated us; and how we can begin to see and therefore

live afresh” (Rich 18), siendo la escritura un lugar con la promesa de “a whole new psychic geography to be explored” (Rich 19), individual y también colectiva.

Pero para lograr esto, y este es el punto principal de su trabajo, se necesita revisar los escritos del pasado y comprender “the assumptions in which we are drenched” (Rich 19). Rich hace un llamado a releer los textos escritos por mujeres con un ojo crítico, atendiendo a las circunstancias de las escritoras del pasado. Rich pone de ejemplo a Woolf y, tras revisar su obra *A Room of One's Own* y su literatura desapegada y armoniosa, nos dice: “Virginia Woolf is addressing an audience of women, but she is acutely conscious — as she always was — of being overheard by men: by Morgan and Lytton and Maynard Keynes and for that matter by her father, Leslie Stephen” (Rich 20). También es necesario revisar los textos escritos por hombres, ya que estos influyeron en la escritura femenina y en la imagen de la mujer como “a terror and a dream” (Rich 21).

El punto más importante es que la escritura debe ser conscientemente crítica de esos textos pasados, porque para construir algo nuevo, una nueva conciencia, una nueva realidad “we need to know the writing of the past, and know it differently than we have ever known it; not to pass on a tradition but to break its hold over us” (Rich 19). De esta forma, Rich sugiere que existe una escritura que, al ser consciente de los textos pasados, rompe con ellos y crea una nueva “psychic geography”, una nueva realidad que por ende es política.

Sontag, por su parte, en su libro *Illness as Metaphor*, intenta eliminar las metáforas sobre el cáncer y la tuberculosis. Su objetivo es diseccionar y exponer sus distintos orígenes a lo largo de los años, desde la literatura, la medicina y el derecho, con el propósito de mostrar, como ella misma afirma:

“My subject is not physical illness itself but the uses of illness as a figure or metaphor. My point is that illness is not a metaphor, and that the most truthful way of regarding illness

—and the healthiest way of being ill— is one most purified of, most resistant to, metaphoric thinking. Yet it is hardly possible to take up one’s residence in the kingdom of the ill unprejudiced by the lurid metaphors with which it has been landscaped. It is toward an elucidation of those metaphors, and a liberation from them, that I dedicate this inquiry” (Sontag 3).

Ella combate y trata de liberar estos cuerpos de estas metáforas cuyo origen es cultural y que están influenciadas por diversas áreas de estudio, porque entiende el peligro que estas representan para el individuo. Se puede argumentar si lo logra o no, pero lo que queda claro en su texto es que una metáfora que define un cuerpo es primero una construcción social y tiene repercusiones directas en el cuerpo físico al que dicha metáfora se aplica siendo muchas veces peligrosa.

Por último, en su ensayo “Le Rire de la Méduse”, Hélène Cixous habla de la “écriture féminine” como una forma de combate contra el falocentrismo, que no es lo mismo que combatir a un hombre individualmente, sino cuestionar y desmontar todas las estructuras de poder patriarcales. Esto incluye los mitos, como los de Pandora o Medusa, que demonizan a la mujer, el psicoanálisis freudiano, que define a la mujer como “castrada” y carente, la filosofía occidental, que asocia la racionalidad y la lógica con lo masculino y relega el conocimiento corporal o emocional como algo inferior; así como la religión y el sistema capitalista (o “bíblico-capitalista”, como dice Cixous).

Cixous propone escribir el cuerpo afirmando que “It is impossible to define a feminine practice of writing... But it will always surpass the discourse that regulates the phallogocentric system; it does and will take place in areas other than those subordinated to philosophico-theoretical domination.” (Cixous 883). Esta escritura tiene un rasgo profundamente personal y liberador, que desborda y no puede ser contenido. “Write your self. Your body must be heard. Only then will the immense resources of the unconscious spring forth.” (Cixous 880).

"Amalia" es la historia de una niña de once años y su muñeca, que lleva su mismo nombre, y que quiere salir al sol aunque esto le cueste la vida, pues tiene una condición en la piel que se degenera con la exposición solar que proviene del incesto entre su tío/padre biológico y su madre. La historia ocurre en su mayor parte en la casa del tío, quien es un militar de alto rango en la isla y recibe a militares y embajadores estadounidenses en su hogar. En esta casa se encuentran militares, embajadores, tres sirvientas y un chofer de color llamado Gabriel, quien despierta deseo y curiosidad en Amalia. En este hogar, el tío le regala muñecas, las cuales a lo largo del texto funcionan como dobles de los personajes reales del cuento.

Lo que argumento en el Capítulo 1, en esta lectura de "Amalia", es precisamente que la escritura de este cuento es un acto de re-visión, como diría Rich, de uno de los textos que ha pasado como tradición durante siglos y que ha marcado una forma de vivir, particularmente para la mujer: el Génesis de la Biblia. Esta re-visión del Génesis, Ferré expone —y es agudamente crítica— la narrativa católica que crea un espacio en el que la mujer es culpable por su deseo y donde el incesto se vuelve un mandato estructural. Al revisar este texto y ponerlo en un Puerto Rico contemporáneo, la autora genera una conciencia sobre el patriarcado colonial en la isla, donde la raza, el medio ambiente y, sobre todo, la mujer son víctimas de unos hombres blancos que imponen y ejercen poder patriarcal y colonial. Este modo de mirar el pasado y articularlo al presente tiene repercusiones críticas hasta hoy.

"La muñeca menor" narra la historia de una tía que pertenece a la ya extinta aristocracia cañera en Puerto Rico, quien, tras ser mordida por una chágara en el río y revisada sin ser curada por un doctor, se encierra en su hogar y se dedica a cuidar de sus sobrinas, permaneciendo sentada frente al cañaveral y levantándose únicamente para hacerles muñecas. Estas muñecas, a lo largo del cuento, crean un paralelo entre las niñas y finalmente la tía. Con el paso de los años, las sobrinas

se van casando y abandonan la casa hasta que la menor queda sola. Es entonces cuando el doctor, que diagnosticó a la tía al inicio del cuento, reaparece junto a su hijo, quien estudió medicina en Estados Unidos. El joven revisa a la tía y se revela que su padre nunca la curó para poder extraer de ella beneficios económicos durante años y pagarle los estudios. El joven doctor se casa con la sobrina menor y la tía le otorga como regalo de bodas una última muñeca, hecha de delicada porcelana de Mikado.

En el capítulo 2 sobre “La muñeca menor” demuestro esto que Sontag advierte sobre las metáforas: que atrapan y dominan. En este caso, Ferré nos muestra cómo la metáfora de la muñeca en la mujer — y en particular en la mujer burguesa — tiene consecuencias reales y perniciosas. Ferré logra esto con una escritura, como diría Cixous, anclada en el cuerpo, revelando muchos elementos que la metáfora tradicional encubre. La apertura de este símbolo, situada en un marco histórico real, le permite a Ferré hacer una crítica durísima al patriarcado y a la nueva aristocracia puertorriqueña de los años 20, a la vez que ofrece una nueva visión de lo que es una mujer-muñeca, fuera del sistema normativo.

Así, ambos cuentos, no sin una decidida apuesta poética, buscan la revisión e interpelación de estos símbolos que están arraigados en una ideología patriarcal y colonial. Son textos en los que Ferré utiliza elementos narrativos como muñecas que funcionan como dobles de los protagonistas: en “Amalia” el desdoblamiento de la narradora se percibe en su diálogo con la muñeca, y todos los personajes como la niña, las sirvientas, el chofer y el tío, tienen muñecas o muñecos que los representan; en “La muñeca menor”, las muñecas son dobles de las sobrinas y la tía. En ambos relatos se critica al gobierno estadounidense en la isla. En “Amalia”, de manera concreta, mediante el uso de pasajes en inglés, dentro de un texto escrito en español, se hace una crítica a la degradación del ecosistema y a la violencia ejercida por la militarización americana en la isla; y

en “La muñeca menor”, de forma menos explícita — pues requiere un conocimiento del tiempo en que ocurre y de la historia puertorriqueña — se plantea una crítica a la corporización de la isla en la industria azucarera, que crea una aristocracia parasitaria de la antigua clase terrateniente, donde la mujer se usa como moneda de cambio.

A pesar de centrarse en la alta burguesía puertorriqueña, en ambos cuentos existe también una crítica a la discriminación de raza y clase en la isla: en “Amalia” esto es más evidente, pues la transgresión principal del texto ocurre cuando la niña desea estar con un hombre negro y de la clase trabajadora, lo que es una crítica dentro de otra crítica, ya que Gabriel, el chofer, es adulto; mientras que en “La muñeca menor” los trabajadores de la casa son descritos como “peones incas”, aunque de forma menos explícita. De esta manera, estos textos, con muchos recursos similares, también están plagados de diferencias, siendo cada uno único. Así, con un entendimiento breve de la historia colonial de Puerto Rico, de la autora y de cómo ella llega a escribir su obra, junto con la presentación del argumento de este trabajo y los marcos teóricos que lo sustentan, podemos adentrarnos a fondo en la lectura de “Amalia” y “La muñeca menor”.

## Capítulo 1: Re-visión de lo prohibido: la transgresión del orden patriarcal en

### “Amalia” de Rosario Ferré

“In the beginning was the Word,  
and the Word was with God, and the Word was God”

(John 1:1)

La palabra es el génesis de toda estructura social, de todo mundo. Todo aquel que tiene la palabra, por ende, puede crear. Aun así, sólo unos cuantos han tenido la palabra por demasiado tiempo, creando un mundo para ellos y dejando sin palabra a muchos y a muchas. La historia de la literatura revela cómo muchos desapalabrados se van apalabrando, se apoderan de las palabras encontrando su voz. Virginia Woolf, en su ensayo “A Room of One 's Own”, nos dice: “A woman must have money and a room of her own if she is to write fiction” (Woolf 4). Sus palabras nos llevan a Puerto Rico, unos años más tarde de esta escritura, en 1938, cuando una puertorriqueña con este *set* de condiciones nace para apalabrar.

Rosario Ferré, escritora burguesa con talento y cuarto propio, se transforma en un emblema en la literatura puertorriqueña nacional, siendo “su mayor contribución a nuestra narrativa (la puertorriqueña) su exploración de temas femeninos desde una perspectiva feminista” (Barradas 72). Pero apalabrar no es solamente escribir, sino también releer la tradición desde la perspectiva de los grupos y los cuerpos subalternos. Este es un aspecto de lo que Adrienne Rich llama el “acto de revisión”. Rich sostiene que: “The act of looking back, of seeing with fresh eyes, of entering an old text from a new critical direction—is for us more than a chapter in cultural history; it is an act of survival” (Rich 18). Lo que me hace pensar que para apalabrar se necesita revisar, tal vez tachar, y definitivamente reescribir las viejas palabras que no han dejado espacio para los desapalabrados.

Rosario Ferré, en su primer libro de cuentos *Papeles de Pandora*, utiliza elementos como cartas, crónicas, canciones populares, citas bíblicas y personajes duales, dentro de una narrativa fragmentada y experimental (Carrasquillo Hernández 136), como técnica estética para dar voz a la mujer. Estas características son también evidentes en su cuento “Amalia”. El cuento explora la vida de una niña burguesa puertorriqueña atrapada en una estructura patriarcal y colonial. A través de una narrativa fragmentada, la historia presenta un paralelismo entre la niña y su muñeca de cera, ambas sometidas al control del tío de Amalia, quien simboliza el poder autoritario. La trama presenta la casa del tío en Puerto Rico como un "paraíso" corrupto, exponiendo críticas al incesto, la objetivación de las mujeres y las desigualdades de clase y raza. Este cuento forma parte del libro *Papeles de Pandora*, donde Ferré da inicio a su carrera.

En mi lectura de “Amalia” muestro cómo Ferré utiliza la escritura como un acto de re-visión, en el sentido propuesto por Adrienne Rich. En este caso, Ferré, mediante una cuidadosa selección de pasajes y una aproximación analítica al Génesis bíblico, recrea y deconstruye un Jardín del Edén, llevándonos a cuestionar —revisar, en los términos de Rich— si realmente se trata de un paraíso o, más bien, de un lugar de opresión. Esta relectura no sólo sirve para cuestionar el mito del Génesis, sino también para criticar el patriarcado postcolonial en la isla de Puerto Rico. Al resaltar estos dos elementos —la recreación del Génesis y su función crítica frente al patriarcado contemporáneo— observo cómo Ferré, en “Amalia”, emplea un estilo literario marcado por la ambigüedad como en la relación entre Amalia y Gabriel, los juegos temporales, el desdoblamiento de la voz narrativa entre primera y segunda persona, y los paralelismos entre el mundo de las muñecas y el “real”. Con el fin de desarrollar mi argumento, presento un pasaje del Génesis:

“Eché, pues, fuera al hombre, y puso al oriente del huerto de Edén querubines, y una espada encendida que se revolvía a todos lados, para guardar el camino del árbol de la vida.” —Génesis, III. 24.

Este pasaje, en el cual Dios expulsa a Adán y Eva del jardín del Edén tras la transgresión de Eva y, posteriormente, de Adán al probar el fruto del conocimiento o el fruto prohibido, es el epígrafe con el que Ferré abre este cuento. Esta elección no es casual, ya que el relato bíblico funciona como una clave fundamental para interpretar el cuento. Desde el principio, la narradora se encuentra en un “patio prohibido”, al que no “debe” ingresar pues su piel blanquísima es susceptible al sol, al extremo de la muerte. Véase el juego de palabras entre el “patio” (que puede remitir al Edén) y lo “prohibido” (el fruto prohibido). Precisamente ahí, en el patio prohibido, la narradora se siente atrapada, plenamente consciente de su situación, y rodeada de imágenes caóticas, como “golpes de sábana” y “gaviotas que vomitan sal” (Ferré 61). Sin embargo, ella expresa un peculiar alivio al poder sudar en medio de este caos, mientras la casa arde (Ferré 61).

Ferré introduce elementos del final de la trama en el inicio del relato, como se observa en el siguiente pasaje donde la narradora dice: “Ahora empiezo a acunar entre los brazos esta masa repugnante que eras tú, Amalia, y era también yo, juntas éramos las dos una sola” (Ferré 61). Este fragmento parece describir simultáneamente a Amalia narradora, la yo, y a Amalia muñeca, el tú, aunque esta última no aparece formalmente en la trama hasta más adelante, y de esta forma sugiere la estructura circular del relato en donde el comienzo se toca con el final. La escena en el patio prohibido, con Amalia como voz narrativa en primera persona, niña de 11 ó 12 años, y Amalia muñeca sudando juntas mientras la casa arde, corresponde al final de la historia.

Ya desde un inicio se pueden entender dos cosas: primero, que hay que tener en cuenta el libro del Génesis para leer el cuento; y segundo, que uno como lector tiene que estar dispuesto a fluir entre espacios, pues Ferré no narra de forma lineal ni cronológica. Tras un principio narrado desde el final la narradora cambia el tiempo de su relato de manera vertiginosa. Muy pronto deja el presente narrativo (lo que nos da a entender que Amalia nos habla desde el final de la historia):

Amalia, la narradora, recuerda haber sido llevada a su cuarto por las sirvientas después del episodio inicial en el patio, adonde ella misma ha escapado para gozar del sol. Desde la cama, la narradora escucha a su madre expresar al médico su preocupación por la fragilidad de la piel de su hija y por el deseo recurrente de esta de “ensuciarse” y de lesionarse al sol. La madre teme que, en una próxima ocasión, encuentren a Amalia muerta, describiéndola como una niña enferma y pálida: “Es la cuarta vez y la próxima la encontraremos muerta...” (Ferré 62). Aquí observamos cómo Amalia visita repetidamente el patio prohibido, a pesar de su piel, “blancucina y transparente” (Ferré 62). El peligro no la contiene, Amalia se arriesga a ir al patio prohibido, donde hay sol, impulsada por un deseo profundo de descubrir lo desconocido: “Quiere saber lo que pasa, dice, quiere saber cómo es” (Ferré 62). Este deseo de conocimiento parece ser central en su carácter, sin importar las consecuencias.

El doctor sugiere que la condición de Amalia podría tener origen en el incesto. Aunque la madre niega un vínculo de sangre, el doctor menciona que, en casos de degeneración genética, el incesto puede ser un factor. La conversación se torna inquietante cuando se insinúa que el incesto es un vicio común tanto entre los pobres como entre los ricos, sugiriendo que la naturaleza humana tiende a buscar lo intrincado, incluso a través de relaciones incestuosas. El doctor concluye con una reflexión sobre la creación del hombre y la mujer, estableciendo una conexión entre el deseo sexual y la búsqueda de la divinidad:

Dios creó al hombre a su imagen y semejanza, pero el hombre se sintió solo en aquel paraíso tan grande, y entonces Dios creó a la mujer y se la presentó. Ésta se llamará varona porque de varón ha sido tomada, y el hombre se sintió consolado porque cada vez que fornicaba con ella le parecía que fornicaba con Dios. It happens in the best of circles, or baskets, perdón. (Ferré 63)

Ferré, en su *re-visión* del Edén, nos presenta un problema contemporáneo de la sociedad puertorriqueña: el tabú del incesto. Si consideramos que el incesto se presenta aquí como un

mecanismo para mantener el linaje de lo familiar, en el caso de Amalia, lo “familiar” parece ser la preservación de un estatus de clase alta y blanca (lo que se evidencia en su piel blanca y la presencia de sirvientas). Podemos especular que Amalia tendrá esa función, la cual es preservar esa clase y/o continuar con lo ya establecido. Al relacionarlo con el Génesis, Ferré señala cómo Dios crea al hombre a su imagen y semejanza, y del hombre crea a la mujer: “varona porque de varón ha sido tomada” (Ferré 63). La función de la mujer es entonces consolar al hombre y, al fornicar con ella, el hombre siente que fornicar con Dios. De forma simple, si reflexionamos en esta lógica: si la mujer viene de la costilla de ese hombre, comparten genes, son familiares, y si el hombre quiere ver a Dios, tendrá que “fornicar” con esa mujer de su familia. De este modo, Ferré no sólo critica el Génesis, sino que también sugiere que Amalia es un producto de esta lógica, donde las mujeres tienen la misma función que la “varona” en el Génesis para estos hombres que creen que vienen de Dios.

Justo después de la conversación sobre el incesto, se presenta al tío de Amalia, quien ingresa al cuarto donde ella se encuentra, sugiriendo que él es quien ha cometido el incesto que ha dado origen a nuestra narradora. El tío/padre biológico aparece junto a la madre de Amalia, y nos dice: “me usan para jugar entre sí” (Ferré 64), una afirmación que parece confirmar su papel como producto del incesto que sus padres intentan ocultar. La descripción física del tío también es significativa: “Tenía puesto el uniforme militar, planchado y almidonado como un arcángel” (Ferré 64). La comparación del uniforme militar con un arcángel, junto con la ausencia de un nombre propio, sugiere que el tío de Amalia podría ser una representación irónica de lo divino. Un arcángel mensajero de Dios en Puerto Rico o, más específicamente, en el hogar de Amalia (es obvio que no lo es, pero Ferré lo resalta para permitirnos seguir leyendo el texto con el Génesis en mente).

Paul B. Preciado, en la introducción al libro *Feminismo Bastardo* de la activista María Galindo, sintetiza las ideas de Galindo al reflexionar sobre la violencia histórica en las Américas: “Si tuviéramos que escribir en estas tierras (refiriéndose al continente conquistado por los colonizadores, las Américas) un Génesis, este debería comenzar con la palabra violación. La primera palabra no sería la de Adán y Eva jugando en el paraíso, sino la violación de nuestra madre” (Galindo 19). Preciado continúa citando a Galindo al afirmar que “la ley oculta del patriarcado colonial no es la prohibición del incesto, sino la autorización o incluso el mandato de violar” (Galindo 20). De esta manera, Ferré parece situar a Amalia en el centro de este sistema patriarcal y colonial, en el que el incesto opera como una práctica silenciada y también como un mandato estructural. La figura del tío, con su uniforme de arcángel y su papel implícito en la trama, refuerza esta crítica al patriarcado colonial. De esta forma, el relato de Amalia expone los efectos devastadores de este sistema sobre los cuerpos femeninos. Tras esta escena, Ferré añade un nuevo recurso literario al incorporar un mundo adicional dentro de un cuento que ya contenía dos mundos (el Génesis bíblico y Puerto Rico en la casa del tío). Ahora, Ferré introduce el mundo de las muñecas.

El tío le regala una muñeca a la que Amalia llama con su mismo nombre. La muñeca Amalia está hecha de cera que se derrite al sol, lo que subraya el paralelismo claro entre Amalia muñeca y Amalia niña, pues ambas tienen una condición en la piel que, al estar expuestas al sol, las hace derretirse. Además, esta condición física proviene del tío: en la niña, a causa del incesto; en la muñeca, porque él así lo decidió al elegir regalarle una muñeca de cera. Como señala Marcie Lynn Pratt: “By creating the doll as the duplicate of the female protagonist, one is unable to differentiate between the two and assumes they each have the same characteristics as the other. Therefore, Ferré creates the effect of duplicity, which aids in strengthening her portrayal of the

roles women are reduced to because of patriarchal society” (Pratt 41). Al duplicar a Amalia en la muñeca, Ferré difumina la línea entre ambas y también crea otra dimensión: el mundo de las muñecas. Este nuevo espacio le permite explorar más ideas y denunciar las injusticias hacia las mujeres, utilizando lo estético como herramienta de crítica.

La madre de Amalia fallece, y su tío (que en realidad es su padre) se muda a la casa para asumir la custodia de Amalia. El tío despide a las antiguas sirvientas y contrata a tres jóvenes atractivas: María, Adela y Leonor. Les brinda atenciones como perfumes, joyas y habitaciones decorosas, lo que genera nuevamente un punto de relación con el mito del Génesis: él entrega lujos y regalos, pero también impone un orden. Esta dinámica establece nuevamente un marco de *revisión* del Edén, en el que el paraíso, representado por la casa, es gobernado por el tío, quien — como un Dios en el Edén— otorga regalos pero establece su propio orden.

Por otra parte, el tío trae consigo a su chofer, un hombre negro y sencillo que posee una energía magnética, causando curiosidad y deseo en la niña Amalia, similar a la curiosidad que despierta el fruto prohibido en el Génesis. De nuevo, además de recrear el Edén, Ferré presenta una crítica al patriarcado postcolonial. Por una parte, las mujeres están ahí por su atractivo físico y como objetos sexuales a ser transaccionados. Y Gabriel, el hombre negro, provoca una curiosidad que de cierto modo imita al “fruto prohibido” o lo convierte en un fruto prohibido con agencia, pues es un ser vivo que despierta deseo en la niña blanca burguesa. Que el chofer negro sea quien cause esta curiosidad es una crítica clara, pues quien se siente atraída hacia él es una burguesa blanca; y como ya sabemos, el tío ejecuta el incesto para preservar el linaje de su clase, tal como lo hizo con la madre de Amalia. De este modo, sentirse atraída por un hombre negro de clase baja rompe con toda la estructura impuesta por él.

Dinámicas que se presentan cuando Amalia nos relata que su “tío no había querido casarse nunca y se había dedicado en cuerpo y alma a la carrera militar” (Ferré 67), y luego añade: “yo había sentido una inexplicable apatía hacia él y evitaba su compañía; él, por su parte, trataba de ser amable conmigo” (Ferré 67). Ninguna palabra está escrita por casualidad, y el hecho de que mencione que el tío nunca se casó, sumado a nuestra hipótesis sobre por qué comete el incesto para “crear” a Amalia, nos permite entender su propósito, el cual será más evidente cuando Amalia sea mayor: someterla y tratarla como una “esposa a escondidas del mundo”, manteniendo lo familiar (raza y clase) bajo el rigor de su bota militar. Aunque Amalia siente rechazo hacia él, el tío muestra un comportamiento cariñoso hacia ella. Esta psicología es sorprendentemente similar a lo que Doctor Jorge Garaventa describe en su trabajo sobre el incesto:

Después del incesto todo es confuso. La víctima queda impotente ante un hombre al que quiere y respeta y que puede mostrarse ‘cariñoso’. A veces hace regalos, a veces chantajea, a veces amenaza. Siempre pide guardar el secreto. Y siempre se queda ahí, en ‘el lugar del crimen’, omnipotente y seguro entre las cuatro paredes de la casa y cerca de su víctima. Al terminar de actuar, solo se quita una máscara y se pone otra, la del hombre responsable. (Garaventa 2)

Una actitud muy similar a la del tío, quien ya ha estado en una relación incestuosa con la madre de Amalia y a quien la niña percibe como una amenaza. Él continúa regalándole muñecas, las cuales ella, a su vez, bautiza como María, Adela y Leonor, los mismos nombres de las sirvientas. Este detalle refuerza la idea de que el tío le otorga objetos que reflejan aquello que él posee y controla en la realidad, como estas mujeres, que ahora tienen su representación en el mundo de las muñecas. Simultáneamente, Amalia nos cuenta que el tío es ascendido a general, y la casa se llena de más representantes de los “mensajeros de lo divino” en la isla de Puerto Rico: oficiales y figuras de poder que desfilan solemnemente. Pero a Amalia, este espectáculo le parece una procesión religiosa, que ella escucha y observa desde la distancia.

Estos mensajeros o impositores “divinos” en el mundo terrenal son descritos por Amalia como “la interminable caravana de embajadores y de ministros, coroneles y generales” (Ferré 67), que desfilan como “una procesión de tronos y dominaciones” (Ferré 67). Frases como “Jesús se quedó dormido; tenemos que ganar... somos los responsables del orden mundial” (Ferré 67) revelan cómo estos hombres se perciben a sí mismos como mensajeros directos, el portal entre Dios y el mundo. La prohibición de “FUMAR... MARAVILLARSE... PREGUNTAR... PENSAR” (Ferré 68) evidencia que cualquier forma de cuestionamiento está estrictamente prohibida. Quienes se atrevan a rebelarse enfrentarán la represión: “usaremos todas las armas que la divina providencia en su inmensa sabiduría ha puesto a nuestro alcance” (Ferré 68).

La intervención estadounidense queda en evidencia con el cambio del idioma del español al inglés: “we are shipping M-48 tanks, landing tanks, every fifteen minutes” (Ferré 68). En un mundo donde Dios no está, pues el Edén no existe, son los hombres quienes buscan recrearlo: hombres blancos, militares, hombres con poder y, específicamente, los representantes políticos y militares del poder colonial de Estados Unidos en Puerto Rico. Aquí, nuevamente, vemos la recreación contemporánea del Edén, en una crítica hacia quienes lo imponen y, peor aún, cómo establecen el orden de “Dios” mediante la opresión, desde la prohibición del pensamiento hasta la violencia con el uso de las armas. Esta dinámica de opresión y control también se extiende al ámbito doméstico, donde las mujeres son reducidas a meros objetos.

María, Adela y Leonor, las tres empleadas domésticas, son presentadas por el tío como objetos sexuales tropicales a la orden de los invitados extranjeros, lo que de nuevo resalta su función en esa casa. Cuando preguntan: “Are these girls daughters of the American Revolution?”, el tío responde: “All but much more exotic, of course, the flesh and fire of tropical fiestas” (Ferré 70). Las mujeres, riendo y actuando en conformidad, corean el himno “Oh tierra de Borinquen,

donde he nacido yo”, mientras “reptan como jutías” (Ferré 70). Desfilan como adornos, “desnudándose por entre galerías de libros que nadie tiene tiempo de leer” (Ferré 70). Aquí se cuestiona la sexualización de estas mujeres, se expone el blanqueamiento y la imposición colonial de Estados Unidos en la isla, ejemplificados en la pregunta paródica e hiperbólicamente: “Are these girls daughters of the American Revolution?” (Ferré 70). Sin embargo, esta dinámica de objetificación no se limita a las sirvientas; también se extiende a Amalia, aunque de una forma distinta, acorde a su raza y clase.

En este contexto, Amalia desempeña un papel diferente, pero igualmente reducido al de un objeto, encarnando los ideales impuestos a las mujeres blancas de clase alta ella es un objeto. “Parada debajo de la lámpara, con la falda blanca muy planchada, como si fuera una mariposa de papel” (Ferré 70), es como un adorno para los embajadores. Estos pasajes representan la función de la mujer en el paraíso del tío. En el caso de Amalia, como niña blanca y de clase alta, representa lo que María Galindo dice en su libro *Feminismo Bastardo*, cuando describe la función de la mujer blanca: “como la bella, no apta para el trabajo, no apta para el pensamiento, deseada eróticamente y declarada ornamento o trofeo a conquistar” (Galindo 33). Mientras que las sirvientas representan el otro lado: las mujeres morenas, obviamente blanqueadas, pero sexualizadas por su “tropicalidad” y utilizadas como objetos sexuales, pero jamás como esposas de estos tipos.

Durante las tardes en que las sirvientas se encontraban “jugando con los embajadores”, Amalia y Gabriel (recordemos: el joven chofer de color) se hallaban “abandonados en su propia soledad” (Ferré 71). Ellos jugaban a las muñecas, recreando el Edén del tío, en el que construyen una casa de juegos utilizando el antiguo ceibo del comedor. En esta casa: “establecimos una ley; en ese piso que le pertenecía, cada habitante podía hacer y deshacer a su antojo, pero no podía, bajo pena de muerte, visitar a los demás” (Ferré 71). Como ya sabemos, el mundo de las muñecas

es un soporte estético, pero con la funcionalidad de presentar problemas o desnudar máscaras de la realidad; este ejemplo muestra que, en la casa del tío, las muñecas y las mujeres tienen una galería, una identidad, un rol con la que se pueden mover, pero está prohibido que se desvíen fuera de esta estructura. La casa de ceibo y la falta de movilidad entre galerías representan la estructura colonial patriarcal impuesta por el hombre blanco y cómo esta no permite que la mujer salga del lugar asignado.

Sin embargo, un día esta norma da un giro que destruye los cimientos de esta organización social, y es el día en que Gabriel, el joven-sirviente-negro, le canta a Amalia, la núbil-niña-blanca:

... y la comenzó a acunar cantándole condenado muy pasito, y que estás acunándola, haciendo hasta que Amalia ‘ayayay’ comenzó a enloquecer, rompiendo todas las leyes, ‘ayayay’, subiendo y bajando por todas las galerías, al principio jugando, Amalia abriendo y cerrando sus faldas negras por entre los balaustres, ‘ayayay’, riendo Amalia por primera vez, riendo con dientes de guayo, chiquiquichiqui. [...] Amalia chillando como una loca, como una verdadera furia, corriendo y resbalándose, levantándose y volviendo a correr una y otra vez, sin importarte ya el precio que sabías que tendrías que pagar. En las tardes que se sucedieron, Gabriel y yo seguimos jugando a las muñecas, pero desde ese día, nuestros juegos fueron diferentes. Amalia subía y bajaba por todas las galerías en completa libertad. (Ferré 72)

Aquí vemos cómo el estar con Gabriel, un hombre negro y de clase baja, se convierte en el fruto prohibido que tienta a Amalia a transgredir la norma del tío. Al ser acunada por Gabriel, Amalia (la muñeca) cruza una línea. En este punto, Ferré invita al lector a reflexionar sobre el significado y los límites de la palabra “acunada”. María M. Solá describe los relatos de Ferré como ágiles, y este momento ejemplifica dicha agilidad. Por un lado, si interpretamos el acto de ser “acunada” como algo sexual, surge una lectura muy problemática, ya que Amalia es una niña.

Este momento también representa una transgresión, pues Amalia, tanto niña como muñeca, se mueve fuera de su galería, un espacio donde está destinada a ser el trofeo de un hombre blanco y poderoso debido a su condición de “burguesa”. Al estar con un hombre negro y “jugar” con él,

transgrede la norma impuesta por el tío. De esta forma, Ferré sugiere la posibilidad de romper con las estructuras impuestas, abriendo la puerta a que una mujer blanca y de clase alta esté con un hombre negro de clase trabajadora. Sin embargo, esta transgresión inicial no garantiza la libertad de Amalia, ya que en la vida “real” las normas impuestas por su tío siguen delimitando su movilidad. Más importante aún, si bien esta escena es transgresora, también critica cómo la mujer puede ser abusada por cualquier sector o raza; es decir, que la violencia de género e infantil no es únicamente perpetuada por los ricos o los militares.

Con el conocimiento del fruto del conocimiento/prohibido, Amalia se da cuenta de que no es completamente feliz: “Todo hubiese sido igual y hubiésemos sido, a nuestra manera, felices, si no es por culpa tuya, Amalia, porque se te metió en la cabeza que tú eras infeliz” (Ferré 72). Es en este momento cuando su tío la obliga a hacer la primera comunión, lo que implica su transición hacia convertirse en mujer (según la tradición cristiana). Durante este proceso, él le pregunta qué desea como regalo, y ella responde que quiere un novio para su muñeca. El tío “me miró sonriendo como si hubiese esperado esa contestación” (Ferré 73), lo que sugiere que todo iba acorde a su plan incestuoso. Esto se refuerza cuando Amalia, al decidir pedirle un novio para la muñeca, dice: “Después de todo, para eso te habían hecho” (Ferré 72).

Sin embargo, el regalo que el tío le refleja no sólo su control absoluto sobre ella, sino también su profunda malinterpretación de su deseo. El tío asume e impone quién será el novio, y se refleja en el regalo que le hace: “gran muñeco rubio vestido de impecable uniforme militar, reluciente de galones y de águilas” (Ferré 73). Este muñeco es una representación obvia de sí mismo. Desde el principio, esta fue la razón por la que Amalia fue creada o preservada y así una vez más, el mundo de las muñecas en la narrativa de Ferré trasciende lo meramente estético para ofrecer una crítica más profunda sobre las dinámicas de poder y control.

Estos elementos de cuentos infantiles, característicos de Ferré, funcionan como un análisis de una realidad social (Barradas 72). Un ejemplo evidente se encuentra en el momento previo a la comunión, cuando Ferré, a través del mundo de las muñecas y el uso de las “galerías”, expande la descripción de los roles de cada mujer en la casa del tío. Primero, está Amalia y su papel de “pura” y “novia”, como se muestra cuando la narradora dice a su muñeca “Y las ansias que tendrías de vestirte de novia otra vez. Después de todo, para eso te habían hecho” (Ferré 72). Sin embargo, las otras muñecas le tenían envidia y disfrutaban viéndola esclavizada, “siempre subiendo y bajando galerías” (Ferré 72). Amalia cumple tareas para el beneficio del tío en su juego de muñecas, como se evidencia en sus conversaciones con las “sirvientas”/muñecas: “María, ¿cuánto has hecho hoy? Mi tío necesita dinero. Y tú, Adela, acuérdate de que me debes un lazo blanco y un par de medias. Leonor, como sigas haciéndote la enferma, te van a botar de aquí, tú, que ya tienes el pelo pajizo y la cara plástica resquebrada” (Ferré 73). Consecutivamente, Amalia visitaba las galerías dos o tres veces al día y, al final, recogía “la falda hecha una pelota de dinero de papel” (Ferré 73). Esto culmina justo antes de que todos asistan a la comunión, donde marchan “en pequeña procesión: primero mi tío y yo, después Gabriel, María, la Adela, y la Leonor” (Ferré 73). En esta escena, se observa el orden jerárquico de este mundo: primero el tío, seguido por su “varona” (Amalia), después Gabriel por ser hombre, y finalmente las sirvientas, ordenadas según su belleza, con Leonor al final por estar más deteriorada físicamente.

Aquí, Ferré nos presenta un orden cuidadosamente establecido en este “Paraíso” del tío. Aunque no recrea explícitamente el Edén bíblico, a través del universo de las muñecas nos ofrece una mirada cruda del *statu quo* imperante. Tras llegar a casa después de la comunión, el tío ordena a todos que entren en la casa y se queda con Amalia en el patio, bajo un paraguas que la protege del sol. Amalia narra: “Los oídos me zumbaban cuando comenzó a hablarme, y me di cuenta

entonces de que lo que me estaba diciendo me lo sabía de memoria, que desde un principio lo había esperado” (Ferré 74). A sus doce años, Amalia ya entendía lo que su tío tramaba: “Sabía perfectamente lo que me estaba diciendo y entonces supe exactamente cómo se tenía que haber sentido mamá” (Ferré 74). Este momento revela empatía hacia su madre, quien también fue víctima de abuso. A diferencia de su madre, Amalia no mira al tío, en un acto de desafío. Esto evoca una imagen dual: Eva y Amalia en el jardín, ambas eligiendo no mirar la norma “Dios”. El tío entonces “puso el paraguas abierto sobre el piso y dejó que el sol me acribillara por todos lados y puso su mano sobre mi pequeña teta izquierda.” (Ferré 74). Aquí, el abuso es explícito, mostrado sin mundos mágicos o frases ambiguas. Sin embargo, Amalia, la niña de doce años, se rebela y grita:

¡A mí no me interesa tu paraíso de manjares y de champanes, edificado para los embajadores y militares que vienen de visita! [...] Porto Rico is our home, porto rico chicken soup, chicken wire, chicken egg, porto rico chicken, ours, oh yes, a mí no me interesa tu paraíso Dior Essence Bath Perfume, paraíso Tiempo Piaget, donde el amor es una bola gigante de Lady Richmond Ice Cream, porque las hojas se están cayendo de los árboles y el cielo chorrea cianuro y nitroglicerina por todas partes... los pájaros y las bestias huyen espantados porque saben que el paraíso está perdido para siempre (Ferré 74).

Así, Ferré recrea el Edén y expone la brutalidad del tío, mientras critica las falsas promesas de un paraíso colonial y neoliberal. Los regalos como “Dior Essence Bath Perfume o Tiempo Piaget” representan las fachadas de un sistema diseñado para embajadores y militares, que ignora las realidades de la población local. Ferré utiliza esta imagen para denunciar problemas como el patriarcado postcolonial y el impacto del neoliberalismo en la biodiversidad de la isla. Al recrear el Edén, enfrenta las dinámicas de poder entre hombres y mujeres y también señala las consecuencias ecológicas del consumismo capitalista en Puerto Rico.

Este grito representa un rechazo al paraíso superficial, construido por hombres como el tío. Además, alude al Antropoceno, mencionando la lluvia ácida (“el cielo chorrea cianuro”) y la pérdida de biodiversidad. La postura vociferante de Amalia contrasta con la transgresión silenciosa

de Eva en el Génesis. Sin embargo, ambas enfrentan una respuesta violenta tras la transgresión: en la Biblia, Dios le dice a Eva: “Multiplicaré en gran manera los dolores en tus embarazos; con dolor darás a luz los hijos. [...] Tu deseo será para tu marido, y él se enseñoreará de ti” (Génesis 3:16). Además, Adán y Eva son expulsados del Edén. Por su parte, Amalia sufre el abuso del tío, quien “deja que el sol la acribille” y la acosa sexualmente al agarrarle la teta izquierda. Esta violenta reacción hacia Amalia subraya no solo la brutalidad de las normas impuestas por el tío, sino que también prepara el terreno para el despertar y la transgresión final de Amalia, a diferencia del Génesis, en el cual los transgresores aceptan y se arrepienten por haber transgredido la norma.

Es aquí cuando Amalia, dice: “Pero lo que sucedió después sí que no me lo esperaba” (Ferré 74). A la muñeca le comenta que, desde que Gabriel le cantó, ella cambió: “Desde que Gabriel te cantó te pusiste atrevida y desvergonzada, desde entonces fuiste libre, sabías lo que querías y nada que tú quisieras se te hubiese podido impedir” (Ferré 65). Esto refuerza la idea de que la transgresión al estar con Gabriel actúa como el fruto prohibido, ya que este fruto simboliza el saber. Este es el momento clave en que Amalia “come del fruto prohibido”, el fruto del conocimiento, y finalmente se atreve a cuestionar y transgredir las normas impuestas. Sin embargo, a pesar de sus esfuerzos por revelar la verdad al resto de las mujeres, sus intentos no tienen éxito...

Echándoles en cara su condición despreciable, su complaciente manumisión 25 dollars a fuck, rodeadas de bañeras de porcelana rosa y lavamanos en forma de tulipán en todos los colores, y los clósets llenos de pelucas y de ropa y de vajillas de porcelana que se levantaban en medio de la noche a acariciar (Ferré 75)

Este pasaje refleja el intento de Amalia por exponer cómo el tío tiene a las sirvientas como esclavas sexuales. Sin embargo, este esfuerzo resulta inútil, ya que estas mujeres están perdidas, casi poseídas por los regalos, ¿sometidas por una objetivización sexual que las cosifica? Esto sugiere que están tan alienadas de sí mismas que los obsequios son la única forma en que entienden su identidad y el mundo que las rodea. La descripción de “vajillas de porcelana que se levantaban en

medio de la noche a acariciar” (Ferré 75) refuerza esta idea, representando una cosificación que limita su capacidad de ver más allá de su dependencia material.

Ferré juega con el deseo de Amalia de despertar a estas mujeres a lo largo del texto, sugiriendo que tal vez solo mediante este mundo superficial y de regalos (las muñecas incluidas) podrán entender lo que sucede. Al darse cuenta Amalia que todo sería en vano, decide actuar:

Sacaste el muñeco militar de su caja, le arrancaste las insignias y las águilas y también el uniforme blanco, y después lo pintaste de arriba abajo con la pintura más negra que encontraste; con brea azul, le teñiste el pelo con jugo de hicacos negros, le ardiste la piel con cobalto y se la teñiste de añil. (Ferré 75)

Después de transformar al muñeco del tío en un hombre negro y sencillo, Amalia coloca a la muñeca junto a este nuevo personaje, desafiando el orden impuesto por el tío. Este acto causa revuelo entre las tres sirvientas, que reaccionan entre risas y asombro. El tío, al escuchar las risas, sube inmediatamente, y su reacción es exactamente lo que Amalia esperaba:

En pocos segundos regresó trayéndote [a la muñeca que representa a Amalia] en vilo, sacudiéndote violentamente con las dos manos. “Esto es obra tuya, chiquilla del demonio, te parecerás a tu madre con esa carita inocente, pero en el fondo no eres más que una puta; te lo he dado todo y tú no sólo no me lo agradeces, sino que me faltas el respeto. ¡Pedazo de mierda descarada! Métete con tu negro, ahí tienes a tu pendeja muñeca, y ahora quédense las dos ahí para que sepan lo que es bueno”. (Ferré 76)

Este momento refleja un paralelismo con la historia del Génesis, donde Dios se enfurece por la transgresión de su norma. El castigo es brutal: al dejar a Amalia bajo el sol en el patio, no solo implica su muerte, sino también su expulsión del hogar, lo que recuerda la expulsión de Eva del Edén. Poco después de que el tío deja a Amalia bajo el sol, estalla la rebelión: “Todo estallaba a su alrededor como los fragmentos de una estrella en formación” (Ferré 77), sugiriendo que esta acción de Amalia da forma a algo nuevo. Antes de cualquier cambio, parece necesaria una explosión, evocando casi una idea anarquista. “Y detrás iban ellas, rebeladas, enfurecidas, poseídas

de su espíritu por fin, bailando y pariendo a la vez” (Ferré 77). La insolencia de la niña despierta a las sirvientas, haciéndoles ver el abuso que vivían, disfrazado de regalos.

Finalmente, Amalia se asoma a la ventana desde el patio prohibido: “Mi cara me mira tranquila en el cristal de la ventana, enrojecida por la luz de las llamas” (Ferré 77). Entonces, “el cristal se astilla y mi cara se astilla y el humo me ahoga y el fuego me roe, y veo a Gabriel delante de mí cerrándome la entrada con la espada” (Ferré 77). Este pasaje alude nuevamente al final del Génesis y el epígrafe del cuento: tras comer el fruto prohibido, Eva es expulsada del paraíso y querubines con espadas guardan la entrada. Como en la cita bíblica al inicio del cuento (“Echó, pues, fuera al hombre, y puso al oriente del huerto de Edén querubines, y una espada encendida que se revolvía a todos lados, para guardar el camino del árbol de la vida” —Génesis III:24), la historia se repite: Gabriel, que además lleva el nombre del arcángel mensajero, cierra el paso de Amalia a este “paraíso”. ¿Es este un castigo? Más bien, se cuestiona si el Edén fue realmente un paraíso o simplemente un lugar de obediencia ciega, como el paraíso del tío, donde la libertad — especialmente la de la mujer— es inexistente. ¿Es Eva, al igual que Amalia, más libre fuera que dentro de este “paraíso”? En la escena final, ambas Amalias encuentran su liberación. Amalia acepta su despedida del mundo terrenal de manera trágica:

Después te acosté a mi lado y poco a poco fui abriendo los brazos sobre el cemento que late y estiré con mucho cuidado las piernas para que no se me ensuciara la falda blanca y las medias blancas y los zapatos blancos, y ahora vuelvo la cara hacia arriba y me sonrío porque ahora voy a saber lo que pasa, ahora sí que voy a saber cómo es. (Ferré 77)

Este momento conecta con los reclamos de su madre sobre ensuciarse la ropa. A diferencia de aquellas ocasiones, esta vez Amalia no se ensucia, y su sonrisa refleja su aceptación de la muerte, del sol y del sudor que representa la vida misma. Por fin, Amalia puede respirar, transpirar, y, en última instancia, vivir; o, tal vez mejor: morir para vivir un instante de libertad.

Este cuento plantea una relectura del paraíso del Edén y del Libro Génesis desde una perspectiva feminista. Al hacerlo, desestabiliza una historia tan arraigada como lo es el origen societal bíblico, logrando lo que Adrienne Rich describe como las consecuencias de releer un texto: "Until we can understand the assumptions in which we are drenched, we cannot know ourselves. And this drive to self-knowledge, for women, is more than a search for identity: it is part of her refusal of the self-destructive forces of male-dominated society" (Rich 19).

Al releer la historia del Génesis, Ferré identifica las fuerzas destructivas de la sociedad patriarcal y expone las presunciones que condicionan a las mujeres, comenzando con el origen de la mujer según la Biblia: creada a partir de la costilla del hombre, siendo su "varona" o, mejor dicho, su objeto, se establece una base para la cosificación de la mujer en todas sus formas, incluso autorizando el incesto. Señalándolo así, Ferré logra una re-visión, en los términos de Rich. "We need to know the writing of the past and know it differently than we have ever known it—not to pass on a tradition, but to break its hold over us" (Rich 19).

Ferré no solo destruye la tradición que el Génesis ha impuesto sobre las mujeres, sino que también destaca las realidades que dicha tradición perpetúa: el uso de la mujer blanca como trofeo del hombre poderoso, la sexualización de la mujer mulata como objeto sexual y la normalización del incesto. Este último se legitima dentro de la lógica del Edén, donde el hombre, al considerarse creado a imagen de Dios, puede tomar a la mujer, su "varona" proveniente de su costilla, ya que "cada vez que fornicaba con ella le parecía que fornicaba con Dios" (Ferré 63). Así, el incesto se presenta como una norma para cualquier hombre.

Además, Ferré utiliza su reescritura para exponer problemas contemporáneos que afectan a Puerto Rico, como la ocupación de Estados Unidos en la isla, la alienación del hombre negro y el daño ambiental. Todo esto ocurre dentro de un cuento que recrea el Génesis, donde los

impositores “mensajeros divinos” blancos y poderosos dictan normas y otorgan “regalos” bajo un sistema neoliberal, a un costo altísimo que limita la movilidad, la libertad y, en última instancia, la vida.

Ferré logra ofrecernos una revisión de la historia, a través del Génesis cuestionado y, al hacerlo, expone problemas del presente puertorriqueño, abriendo así una visión hacia el futuro. “Amalia” es un texto fluido que transita con libertad a través del mundo mágico del Edén, el universo de las muñecas y el presente patriarcal de la isla. Esta fluidez desestabiliza las estructuras tradicionales y se convierte en una característica distintiva del estilo de escritura feminista decolonial de Rosario Ferré.

## Capítulo 2: Metáforas que muerden en la narrativa de Rosario Ferré: cuerpo, muñeca y chágara

Río hombre, pero hombre con pureza de río,  
porque das tu azul alma cuando das tu azul beso.

Muy señor río mío. Río hombre. Único hombre  
que ha besado en mi alma al besar en mi cuerpo.  
¡Río Grande de Loíza!... Río grande. Llanto grande.  
El más grande de todos nuestros llantos isleños,  
si no fuera más grande el que de mí se sale  
por los ojos del alma para mi esclavo pueblo.

—Julia de Burgos, *Río Grande de Loíza*

Rosario Ferré, en una de sus entrevistas con Miguel Angel Zapata, dice:

Me gusta, ante todo, contar, y de mi vida se puede decir con razón que he vivido el ‘cuento’. En Puerto Rico ‘vivir el cuento’ significa no trabajar, ser un parásito de la sociedad, y esto es cierto, ya que el artista es necesariamente un parásito social, pero también por ello es víctima de la sociedad. Los artistas vivimos de representar aquello por lo cual somos luego sacrificados, ya que la sociedad no perdona a quienes les muestran sus defectos, a pesar de necesitarnos para sobrevivir. (Zapata & Ferré 134)

La escritora explica que en Puerto Rico “vivir del cuento” se asocia con no trabajar, con ser un parásito social; en el caso del escritor, significa vivir contando historias, alimentándose del tejido social que lo rodea. Ferré agrega que el artista es también una víctima de la sociedad, precisamente por aquello que cuenta. Estoy de acuerdo en que quien representa y expone los defectos de su sociedad corre el riesgo de ser castigado o rechazado por lo mismo que revela. Sin embargo, me parece importante matizar su afirmación: no todos los artistas que “viven del cuento” pueden permitirse no trabajar para poder contar, para realmente vivir del cuento. Ferré, perteneció a la alta burguesía puertorriqueña, la cual conoce y critica en su obra, e implicó una posición

privilegiada que le permitió dedicarse a la literatura sin las presiones económicas que muchos otros sí enfrentan. La capacidad de Ferré para narrar en su obra los aspectos más incómodos, ocultos y dolorosos de la sociedad burguesa y patriarcal puertorriqueña y la valentía de sostener esa voz crítica, pese al costo social, es admirable. Es precisamente eso que Ferré cuenta, y cómo lo cuenta, lo que me interesa explorar en este trabajo.

Para contar hay muchas formas, muchas técnicas. Ferré nos habla de las suyas y dice:

En realidad, todas mis obras son cuentos: mis poemas son cuentos en verso... Los escritores verdaderamente buenos son aquéllos que pueden combinar la percepción poética del mundo interior con la percepción racional, histórica y política del mundo que los rodea, como por ejemplo Joyce. (Zapata y Ferré 133-134)

No es descabellado, entonces, pensar que la metáfora es una parte esencial de su obra. Y aunque ella misma no se nombra como una escritora “verdaderamente buena” sino que menciona a Joyce, es evidente que ese estilo de escritura es hacia donde ella apuntaba. Más importante aún, está consciente de que la metáfora, o como ella la llama, la “poética del mundo interior”, combinada con la historia y la política, puede convertir una obra en algo poderoso, quizás más que una simple pieza literaria. Las metáforas del cuerpo en su obra nos indican que esa “percepción poética del mundo interior” es producto de un contexto histórico y político. Desde esta perspectiva, en la que lo simbólico tiene consecuencias reales, y tomando en cuenta estos dos elementos mencionados por ella (una autora que “vive del cuento” y el uso de la poesía para narrar aquello que la convierte en parásito para la sociedad), pienso que la metáfora en su obra no es solo una herramienta literaria sino política, una forma de entender (y enfrentar) la sociedad patriarcal y colonial en Puerto Rico.

Susan Sontag nos habla del poder de la metáfora en su trabajo *Illness as Metaphor*. Allí explica cómo las enfermedades, particularmente la tuberculosis y el cáncer, han sido definidas a través de metáforas, y cómo estas condicionan la experiencia de quienes las padecen. Romper con ellas es su lucha:

My point is that illness is not a metaphor, and that the most truthful way of regarding illness—and the healthiest way of being ill—is one most purified of, most resistant to, metaphoric thinking... Liberation from them, that I dedicate this inquiry. (Sontag 3)

Sontag lucha con las metáforas que otros colocan sobre el cuerpo. Expone cómo el lenguaje social y médico apropia cuerpos singulares, imponiendo sentidos ajenos sobre vivencias íntimas. En las instituciones de medicina, entidades históricamente patriarcales, la metáfora se ha utilizado para explicar lo que no se entiende o no se quiere entender: el cuerpo que no forma parte de la norma, y que por eso es convertido en un “cuerpo enfermo”.

La apropiación de significado sobre los cuerpos no se limita al ámbito médico, sino que también se extiende al campo legal. Un ejemplo claro y directo de cómo una metáfora puede apoderarse del cuerpo se encuentra en el Acta de Inmigración de 1965, donde, en Estados Unidos, las personas queer tenían prohibida la entrada al país al ser categorizadas como portadoras de una “desviación sexual” incluso si huían de la persecución y buscaban refugio. No fue sino hasta la promulgación del Acta de Inmigración de 1990 que esta metáfora fue eliminada. La llamada “desviación sexual” funcionaba como una metáfora que conceptualiza prejuiciosamente el cuerpo *queer* como una enfermedad moral, torcida, que afecta directamente el movimiento del cuerpo, su libertad, y determinaba en qué espacios podía o no estar una persona.

Son los cuerpos subalternos, el cuerpo femenino, enfermo, *queer*, no blanco, inmigrante, no binario los que han sido históricamente capturados por metáforas impuestas desde el poder patriarcal y colonial. Estas metáforas no solo los encierran, sino que también los representan, determinando cómo la sociedad los mira, los interpreta y los entiende. Ante esta realidad, una posible forma de subversión no consiste en ignorar dichas metáforas, sino en partir de ellas mismas para resignificarlas, es decir, dismantelar sus sentidos originales y revelar lo que ocultan: historias, vivencias y verdades que han sido silenciadas.

El cuerpo femenino quizá sea el más atrapado en estas metáforas. Por eso, las palabras de Hélène Cixous en “The Laugh of the Medusa” me parecen esenciales, en su llamado urgente a que las mujeres escriban el cuerpo, que lo nombren, lo narren, lo hagan visible desde su propia experiencia como un acto de resistencia frente a los discursos que históricamente lo han silenciado o distorsionado.

“To break up, to destroy; and to foresee the unforeseeable, to project.” “Woman must write herself... from which they have been driven away as violently as from their bodies.” “Why don’t you write? Write! Writing is for you... your body is yours, take it” (Cixous 875-876).

El cuento de Ferré, “La muñeca menor”, está cargado de momentos que hacen eco a la llamada de Cixous. Como bien destaca Celis, Ferré construye la autoridad de su narrativa a partir de una escritura anclada en el cuerpo (562). El llamado de Cixous invita a reclamar el cuerpo femenino escribiendo, y si combinamos esto con lo planteado por Sontag quien advierte que las metáforas tienen implicaciones directas sobre el cuerpo y su libertad, se abre la posibilidad de combatir esas metáforas mediante la escritura del cuerpo.

En mi lectura de “La muñeca menor” muestro cómo Ferré utiliza la figura de la muñeca de porcelana —una clara metáfora de la mujer burguesa en la sociedad patriarcal— y la subvierte mediante una escritura del cuerpo. Es precisamente este cuerpo escrito el que desborda la metáfora, volviéndola incapaz de contener todo lo que revela. De este modo, Ferré combate y expone cómo esta metáfora ha sido utilizada por el patriarcado para apropiarse del cuerpo femenino. Sloan describe esta metáfora al afirmar: “The doll encapsulates societal expectations of behavior and appearance” (Sloan 38). Esta muñeca, blanca, pasiva, sentada, “bella” e inmóvil, representa algunas de las imágenes que esta metáfora impone al cuerpo femenino, particularmente al de la mujer burguesa.

Ferré, literal y metafóricamente, rellena la muñeca y transforma la metáfora de la muñeca/mujer burguesa en una figura cargada de erotismo, dolor y potencia crítica, decolonial y antipatriarcal. Subrayo cómo esta reapropiación saca a la luz críticas al uso de la mujer como mercancía para el ascenso social, al abuso físico y emocional del cual muchos sectores de la sociedad puertorriqueña son cómplices incluyendo la medicina. Además, revela cómo los estándares de belleza asociados a esta idea de muñeca implican una crítica al colonialismo en la isla. Ferré, lejos de presentarnos solo una muñeca hermosa y pasiva, subvierte la metáfora y nos revela lo que se oculta detrás de esa construcción. De esta manera, la autora ofrece una respuesta directa a la problemática planteada por Sontag, quien advierte que las metáforas son herramientas de apropiación de los cuerpos. Ferré subvierte la metáfora de la muñeca al narrar desde el cuerpo mismo, revelando las fisuras de una construcción que, lejos de ser natural, ha sido moldeada por el patriarcado colonial sobre el cuerpo femenino para sostener y alimentar su poder.

“La muñeca menor” es el primer cuento de la colección *Papeles de Pandora* (1976), escrito por Rosario Ferré. Este narra la historia de una tía burguesa que, tras ser víctima de una misteriosa mordida de chágara durante una experiencia erótica en el río, se encierra en su casa por el resto de su vida. Allí se dedica a la elaboración de muñecas para sus sobrinas, mientras las cría. A lo largo de la trama, el lector es testigo del paso del tiempo y de cómo las muñecas producidas por la tía comienzan a fusionarse con los cuerpos de las niñas. La decadencia de la clase social de la alta burguesía del cañaveral en Puerto Rico está presente a lo largo del cuento dándole una dimensión histórica. La trama da un giro inesperado cuando la menor de las sobrinas se casa con el hijo del médico que ha revisado y diagnosticado el cuerpo de la tía durante veinte años. El día en que la menor se va con él, la tía le regala una muñeca de porcelana Mikado, hermosa, tibia, y hecha de miel.

## De ser a hacer muñecas: del río al sillón

Ferré abre el cuento de esta manera:

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. De joven se bañaba a menudo en el río, pero un día en que la lluvia había retecido la corriente en cola de dragón había sentido en el tuétano de los huesos una mullida sensación de nieve. La cabeza metida en el reverbero negro de las rocas, había creído escuchar, revolcados con el sonido del agua, los estallidos del salitre sobre la playa y pensó que sus cabellos habían llegado por fin a desembocar en el mar. 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 1)

La historia comienza con la tía vieja, lo cual ya nos da a entender que han pasado los años y que, desde muy temprano y como de costumbre, sacaba una silla al balcón para hacer una muñeca frente al cañaveral. Antes de entrar en la experiencia central de la tía, es importante señalar que estos elementos la vejez (el paso del tiempo), el estar sentada (la inmovilidad), y el acto de hacer muñecas (de crear) están colocados al inicio de forma intencional. El relato nos lleva luego a su juventud, algo que no parece mera casualidad, sino más bien un hilo conductor.

Ferré nos cuenta cómo la joven tía se bañaba en el río (un acto de conexión con lo natural), en un claro contraste con la inmovilidad de su presente. El “pero un día” marca un punto de inflexión que subraya la importancia de ese evento: la lluvia había retecido el río en cola de dragón. Esta imagen no es negativa, sino poderosa y mística, y la cola de dragón, además de ser mística, tiene una imagen fálica la cual se confirma cuando esta corriente de la naturaleza la atraviesa; le hace sentir en el tuétano, la parte más blanda y profunda del hueso, lo que sugiere que no se trata solo de una experiencia mística, sino también erótica. Es en ese momento que siente un frío mullido: una sensación intensa pero placentera. Ferré luego introduce un oxímoron cargado de significado: la tía tiene la cabeza metida en el “reverbero negro” de las rocas. El reverbero es una superficie brillante, algo que refleja luz, pero en este caso es negro. Ferré nos ofrece una

paradoja: una oscuridad que también reverbera, un dicho de luz dentro de la oscuridad. Con la cabeza sumergida en esa oscuridad que reverbera, la tía escucha los “revolcados del mar y los estallidos de salitre sobre la playa”. Ferré utiliza la sinestesia para mostrarnos los gemidos del mar como sonido y, al mismo tiempo, como una imagen visual y táctil. La elección del verbo “revolcar” tiene una clara connotación erótica: implica juegos o actos sexuales. Los “estallidos de salitre sobre la playa” intensifican este erotismo: sudor, sal, piel. El “estallido” puede leerse como clímax, como orgasmo. Es una entrega a lo natural y, posterior a esto, la tía imagina que sus cabellos, y por extensión su cuerpo, desembocan en el mar. Se vuelve fluida una con el río. Se vuelve parte de un ciclo natural, abierto, libre y el “por fin” nos indica que este fue su deseo y que finalmente se cumplió.

Pero la tía siente una mordida que interrumpe esa experiencia de forma brutal, violenta y repentina. Esto nos lleva a reflexionar sobre cómo muchos hombres confunden la libertad sexual y cómo, muchas veces, esa confusión termina en abusos sexuales. Así, la tía, en un acto de libertad con su cuerpo, es atacada y devuelta al lugar donde históricamente se ha encerrado a la mujer: la casa. El cuerpo erótico y libre se convierte ahora en un cuerpo herido. Desde este inicio vemos cómo la idea de la inmovilidad y pasividad de la tía —elementos que apuntan a la metáfora de la muñeca como representante de la mujer burguesa en la sociedad patriarcal— proviene de la obstrucción violenta de un erotismo libre.

Una vez en casa, la joven tía es revisada por un doctor, quien minimiza su herida y dice que “no era nada, probablemente había sido mordida por una chágara viciosa” (Ferré 1). Pero pasaron los días y la “llaga no cerraba”, y con el transcurrir del mes, el médico le informa que “la chágara se había introducido dentro de la carne blanda de la pantorrilla, donde evidentemente había comenzado a engordar” (Ferré 1). Linda S. Zee, en su ensayo “La muñeca menor and Caribbean

Myth”, interpreta esta escena a la luz de la mitología caribeña y señala su similitud con el mito del “hombre de la pantorrilla preñada”, en el que un hombre queda embarazado en la pantorrilla tras un acto sexual no convencional, y da a luz a una hija con la que más tarde se casa y procrea (Zee 104). Lo que me interesa de esta conexión es cómo plantea la idea de una gestación en la pantorrilla. En el cuento hay una ambigüedad en torno a qué es exactamente la chágara: si bien literalmente es un camarón de río muy común en el Caribe, simbólicamente se abren posibilidades para interpretarla como un abuso sexual, un trauma simbólico, un embarazo producto de ese abuso sexual. El estilo de Ferré permite imaginar varios escenarios simultáneamente. Si pensamos esta escena como un embarazo provocado por una mordida violenta, el tratamiento que indica el doctor “le aplicaran un sinapismo para que el calor la obligara a salir” y que “la tía estuvo una semana con la pierna rígida, cubierta de mostaza desde el tobillo hasta el muslo” (Ferré 1) adquiere un tono de exorcismo corporal, una purga que parece más castigo que cura. Como el tratamiento no funciona, la tía, que “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” (Ferré 2), termina dedicándose exclusivamente a la crianza de sus sobrinas. Aquí vemos cómo el doctor, que supuestamente debe curar a la tía de una herida de la cual ella no tiene la culpa, termina imponiéndole tratamientos que transfieren la culpa a su cuerpo; al no ser curada, la tía interioriza esa culpa, deja de considerarse hermosa y se encierra.

Ferré, de este modo, nos presenta la metáfora de la muñeca a través de la imagen de una tía sentada frente al cañaveral, símbolo de su inmovilidad y pasividad, encarnando su rol tradicional de cuidar a las niñas. Sin embargo, nos revela más sobre esta: nos hace entender por qué la tía termina encajando en este molde. En esta primera parte del relato, Ferré muestra que la tía ha sido convertida en una persona inmóvil —una cualidad propia de la muñeca porque su cuerpo

fue castigado violentamente tras haber vivido un momento de erotismo libre y natural en el río. Esa herida, o “llaga” como la autora la nombra en el cuento, es inicialmente ignorada y desmentida por la medicina. Sin embargo, cuando la evidencia de la violencia ya no puede negarse, la culpa se transfiere a la propia víctima mediante exorcismos, sinapismos y rituales denigrantes hacia su cuerpo. Esta culpa, junto con los estándares de belleza impuestos por el patriarcado, llevan a que la tía se encierre en un rol inmóvil y sumiso, tal como una muñeca.

Antes de pasar a la siguiente sección, es importante comprender el contexto socioeconómico en el que se sitúa la casa donde vive la tía. Su familia pertenece a la aristocracia cañera, un grupo social que, para el momento del relato, se encuentra en plena decadencia debido al proceso de industrialización que atraviesa la isla. “Cabe recordar que este es el periodo en que las viejas familias rurales adineradas se enfrentan al gran magnate del norte y su proyecto latifundista, enfrentamiento del cual casi siempre salen derrotadas. Su antigua hegemonía económica está en pleno proceso de desmoronamiento” (Urrea 286). Esta decadencia se vuelve evidente en la descripción que hace Ferré: “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 2). La lámpara de cristal, símbolo de lujo y tradición aristocrática, se convierte aquí en una imagen de descomposición silenciosa. En este contexto, la tía queda encargada de criar a unas niñas que, aunque aún encarnan los valores y la imagen de una clase alta, lo hacen desde la decadencia de unos lujos que la familia ya no puede sostener, debido a los cambios económicos provocados por la llegada de los Estados Unidos y su proyecto de industrialización en la isla.

## Niñas y Muñecas: Una Línea Difusa

Después de presentarnos la tragedia de la tía, Ferré nos lleva al momento en que esta se dedica a criar a las niñas burguesas: “Las niñas adoraban a la tía. Ella las peinaba, las bañaba y les daba de comer” (Ferré 2). La tía, a su vez, comienza a hacerles muñecas para que jueguen. Al principio, estas son muñecas comunes: “Pero con el pasar del tiempo fue refinando su arte hasta ganarse el respeto y la reverencia de toda la familia” (Ferré 2). La tía crea muñecas que son consideradas “arte”, y es aquí cuando Ferré empieza a difuminar la línea entre las niñas burguesas y las muñecas, pues nos dice: “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” (Ferré 2). La palabra “nacimiento” implica que se trata de algo vivo, como las niñas, pero quienes “nacen” aquí son las muñecas. Ferré, de manera ambigua, deja al lector con la duda de si habla de las niñas o de las muñecas, pero luego añade que, con el paso del tiempo, las muñecas crecen junto con las niñas, haciendo aún más evidente el paralelismo y borrando las diferencias entre ambas: “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 3). Como señala Urrea, “El idéntico tamaño de las muñecas, la metáfora de nacimiento y la reacción de los miembros de la casa ante dicho evento conceden una cualidad casi humana a las muñecas” (Urrea 288). De esta forma, el lector puede comenzar a leer a las niñas y a las muñecas, y lo que Ferré nos cuenta sobre ellas, como paralelas. Como eran nueve niñas y se hacía una muñeca por año, hubo que destinar una habitación de la casa exclusivamente para ellas. Aquí también vemos que, a pesar de que la familia pertenece a una burguesía decadente, poseen un hogar grande, reflejo de un pasado en abundancia. En esta sala de muñecas, los habitantes de la casa entraban movidos por distintos placeres, entre ellos: “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 3). Si leemos estos placeres pensando en el paralelismo entre niñas y muñecas, se revela cómo estos cuerpos femeninos son valorados dentro del hogar. El palomar sugiere un lugar donde seres vivos permanecen enjaulados, incapaces de volar. El cuarto de muñecas del palacio de las tzarinas evoca un espacio nostálgico donde se conserva el lujo, en contraste con esta aristocracia cañera decadente, venida a menos, pero que en esa habitación permanece intacta. Por otro lado, la referencia al almacén de tabaco implica que estas muñecas/niñas símbolos del lujo y de una feminidad domesticada están siendo “maduradas”, preparadas como productos que deben alcanzar un punto ideal para ser capitalizados. Los habitantes de la casa entran a este cuarto movidos por esos placeres, Celis nos dice “En ‘La muñeca menor,’ y a todo lo largo de *Papeles de Pandora*, Ferré denuncia la condición de “mercancías” de las mujeres” (Celis 570).

Nuevamente observamos cómo Ferré continúa desbordando esta metáfora tradicional de la muñeca. Si bien se nos presenta a estas niñas-muñecas con una belleza estética —atributo tradicional de esta metáfora—, Ferré expone que esa belleza, en realidad, responde a su potencial de ser capitalizadas. La tía, por su parte, ahora considerada “fea” debido a la herida que marcó su cuerpo, encuentra un nuevo lugar en la sociedad a través de la creación y crianza de estas muñecas, que la familia en decadencia percibe como materia prima para su valorización económica. Como señala Pokorni, “The aunt’s doll-making activities appear to suggest... a substitute to the role she was destined to fulfill in society but that was denied to her by the bite that altered her worth as an icon of value, beauty and perfection” (Pokorni 77). De esta forma, al borrar la línea entre niñas y muñecas, Ferré logra, en tan solo dos párrafos, articular una crítica profunda al rol que estas niñas/muñecas cumplen dentro del hogar como cuerpos bellos y domesticados. Al mismo tiempo,

nos muestra que todo aquello que no encaja en ese molde —como la tía, herida y considerada “fea”— solo encuentra un lugar en la sociedad si reafirma ese mismo orden patriarcal.

### **Más allá de la porcelana: escribiendo el cuerpo**

Si leemos a las muñecas y niñas como dobles, parece relevante analizar cómo es que las muñecas son elaboradas y construidas. Cuando la tía necesitaba materiales para crearlas, todos los habitantes de la casa participaban en el proceso. Celis señala: “La fabricación de las muñecas, un ritual en el que participan la familia, los criados y las niñas, alegoriza el proceso de formación de las mujeres” (Celis 571). Como mencioné previamente, estas muñecas representan en el hogar un recurso que queda para preservar una aristocracia venida a menos, y en este proceso, el hogar entero forma parte de esa construcción.

Ferré en este instante introduce aquí una crítica a la situación colonial de clase y raza en la isla cuando describe el proceso de creación: “Podía verse ese día a los peones de la hacienda haciendo constantes relevos al pueblo como alegres mensajeros incas, a comprar cera, a comprar barro de porcelana, encajes, agujas, carretes de hilos de todos los colores” (Ferré 3). El peón representa al proletariado, a los trabajadores de la hacienda azucarera, la clase baja, pero al describir a estos trabajadores como peones la cual es la primera pieza en morir en el ajedrez, también se subraya su condición de clase explotada Ferré añade una dimensión racial a esta imagen al comparar a los peones con “mensajeros incas”, sugiriendo que estos trabajadores pertenecen a una clase social oprimida, al tiempo que son racializados como indígenas. De esta manera, se revela su posición económica y su identidad étnica, históricamente explotada. Como nos recuerda Tovar Curiel: “En *Papeles de Pandora* prevalece la crítica contra la discriminación de ciertos sectores de la sociedad por cuestiones de raza, género y clase social” (Tovar Curiel 287). Así, aunque Ferré se enfoca principalmente en la opresión de las mujeres, entrelaza su crítica al

patriarcado con una denuncia del colonialismo y del racismo estructural, mostrando cómo todas estas formas de opresión están profundamente interconectadas.

Una vez el material es recolectado por los trabajadores de la hacienda, la tía le toma las medidas a la niña para crear una muñeca a su imagen, fabricando así un duplicado. En este proceso de creación, “le hacía una mascarilla de cera que cubría de yeso por ambos lados como una cara viva dentro de dos caras muertas” (Ferré 4). Aquí vemos el proceso por el cual una niña burguesa es transformada en muñeca, es decir, en aquello que se espera que sea: un ideal femenino congelado en lo superficial. Lo vivo, su identidad, su deseo, su individualidad queda sepultado bajo una máscara impuesta desde afuera. Dentro de esa cara muerta, que aparenta ser la verdadera, se esconde una cara viva, silenciada.

Esta lógica de ocultamiento también se repite en la construcción de las manos. Ferré nos dice: “La porcelana de las manos era siempre translúcida” (Ferré 4), lo que implica que esta blancura estética, esta belleza frágil y delicada deja pasar algo de luz, pero impide ver con claridad lo que hay detrás. Es una belleza que deslumbra, pero no revela. La translucidez de estas manos no solo embellece sino también encubre. Detrás de los materiales que componen a esta muñeca ideal porcelana, marfil, blancura hay algo más: una persona, en este caso una niña, cuya humanidad queda oculta por la belleza de la forma.

Los ojos, por su parte, eran el único elemento no hecho por la tía, sino que eran enviados desde Europa, una clara indicación de que la mujer burguesa —el ideal de muñeca— debe ser blanca y de ojos europeos. La tía consideraba estos ojos inservibles “hasta no haberlos dejado sumergidos durante un número de días en el fondo de la quebrada para que aprendiesen a reconocer el más leve movimiento de las antenas de las chágaras” (Ferré 4). De esta forma, la tía —y Ferré a través de ella— los humaniza, como si les mostrara una humanidad capaz de detectar lo que la

hirió. Sin embargo, después de este gesto, los guardaba “relucientes como gemas, colocados sobre camas de algodón, en el fondo de una lata de galletas holandesas” (Ferré 4), fosilizando aquello que les había revelado: al tratarlos como gemas o joyas y encerrarlos en una caja, los vuelve a fosilizar, los encierra y los incapacita.

Finalmente, en esta elaboración de niñas-muñecas, Ferré nos habla de su vestimenta: “El vestido de las muñecas no variaba nunca, a pesar de que las niñas iban creciendo” (Ferré 4). Nuevamente, Ferré presenta a las niñas y a las muñecas como una sola entidad, y señala que sus vestimentas no cambian a pesar del paso del tiempo. Como señala Pokorny, “The ‘child-like’ attire of the dolls... conveys one of the most painful forms of subjugation imposed upon women by patriarchal society: the denial of the right to grow, to become independent and to be treated as adults” (78). De este modo, se sugiere que la niña burguesa no tiene posibilidad de desarrollarse: su rol está impuesto desde el momento en que es niña.

En la elaboración de las muñecas, Ferré insiste en mostrarnos aquello que está oculto detrás de una belleza supuestamente “perfecta”. Nos dice que dentro de esta superficie pulida, hay una vida silenciada, una humanidad que se pierde fácilmente, cegada por el brillo de la porcelana. Esta figura no solo representa el ideal femenino superficial, sino que también encarna una crítica contundente a los estándares de belleza coloniales para ser considerada hermosa, la muñeca y por extensión, la mujer burguesa puertorriqueña debe ser blanca, de ojos azules, importados desde Europa. Así, Ferré denuncia cómo los estándares estéticos coloniales ocultan, silencian y deshumanizan a quienes no encajan en ese molde impuesto, pero también a quienes lo encarnan, reduciéndolas a una imagen vacía en donde su posibilidad de ser, de crecer queda atrapada en la imagen de una muñeca.

## **Muñecas adultas, inmovilidad y la Pascua de Resurrección**

El relato nos lleva al momento en que las niñas crecen y comienzan a casarse, en una clara transición a la adultez. Es entonces cuando la tía les entrega una última muñeca, diciéndoles: “Aquí tienes tu Pascua de Resurrección” (Ferré 5). Ferré indica que esta muñeca, además, estaba “hecha a su imagen y semejanza”, estableciendo nuevamente un paralelo entre las chicas que están por abandonar la casa y la última muñeca entregada por la tía. Justo después de este paralelismo entre las muñecas y las recién casadas, Ferré nos dice: “Estas muñecas inquietaban a los maridos, y la tía los calmaba asegurando que no eran más que ‘una decoración sentimental que solía colocarse sentada, en las casas de antes, sobre la cola del piano’” (Ferré 5).

Con el paralelismo entre estas muñecas hechas a su imagen y semejanza y al describirlas como muñecas sentadas, decorativas, está claro que Ferré nos indica que estas sobrinas recién casadas se convertirán en eso, elementos decorativos en sus propias casas. Celis nos dice que la entrega de la muñeca funciona como advertencia a sus sobrinas contra su objetivación bajo el papel de esposas y el dominio de sus maridos (Celis 573). Concuero con esto, pues ya hemos visto que la tía, en su acto de hacer muñecas, también intenta proteger a las niñas, como lo vimos anteriormente al sumergir los ojos de las muñecas para que pudieran identificar el más mínimo movimiento de las chágaras. A su vez, el hecho de que se describa a estas muñecas como sentadas establece un paralelismo también entre muñecas, sobrinas recién casadas y la tía, pues como Urrea nos dice, la tía sentada en su sillón es símbolo de su inmovilidad. Sin embargo, ella también señala que la creación de muñecas, por parte de la tía, plantea una tensión entre pasividad y actividad (Urrea 287).

## **La nueva burguesía: el cuerpo femenino como capital de ascenso**

En la casa, todas las sobrinas, excepto la menor, se habían ido. Es entonces cuando reaparece el doctor que había diagnosticado a la tía al principio del cuento, esta vez para hacerle su revisión mensual, pero acompañado por su hijo, quien regresaba tras haber cursado sus estudios de medicina en el norte (refiriéndose a los Estados Unidos). En esta ocasión, es el hijo quien examina la herida con la chágara incrustada y, tras revisarla, revela ante todos, incluida la tía: “Usted se hubiese podido haber curado esto en sus comienzos”, a lo que el padre responde: “Es cierto, pero yo solo quería que vinieras a ver la chágara que te había pagado los estudios durante veinte años” (Ferré 6). Recordemos que la tía es violentada y herida tras un acto de libertad con su cuerpo en el río, un hecho del cual no tiene culpa alguna; sin embargo, el doctor desmiente su herida y, cuando la evidencia ya no puede negarse, transfiere la culpa hacia ella mediante sinapismos y tratamientos humillantes, haciendo que se encierre de por vida y pase a formar parte de la tradición patriarcal que la convierte en cuidadora de niñas burguesas. De esta forma, el doctor no solo le arruina la vida pues la tía nunca más vive plenamente y arrastra la culpa—, sino que además extrae de ella todos esos años de revisiones mensuales en una herida cuya cura siempre conoció, pero que mantuvo abierta para beneficiarse, sabiendo que ya era demasiado tarde y que nadie puede revertir el tiempo.

Me parece relevante situar este momento narrativo en su contexto histórico y económico. El cuento está ambientado en la década de 1920 (Urrea 286), y según Tara Wink, en su artículo “1920: A Look Back at the School of Medicine 100 Years Ago”, los estudiantes de medicina en Baltimore pagaban una matrícula anual de 210 dólares, más una cuota de admisión de 5 dólares. Además, los gastos de vida oscilaban entre 386 y 695 dólares, dependiendo del estilo de vida del estudiante (Wink). Esto indica que, si el joven médico vivía con un gasto promedio, completar los

cuatro años de carrera costaba aproximadamente 2,976 dólares, sin contar los años previos de formación universitaria requeridos para ser admitido.

En contraste, el salario mínimo en Puerto Rico era de solo 6 dólares semanales para mujeres y menores en trabajos industriales en 1919, y de apenas 1 dólar diario para obreros de obras públicas en 1923 (Status of Labor 17). Estamos hablando de que el doctor extrajo del cuerpo de la tía una fuente de ingresos brutal para ese tiempo en la isla, con la cual financió los elevados costos educativos de su hijo, mientras un trabajador promedio como podían ser “los peones” de la hacienda en Puerto Rico recibía apenas un dólar por un día entero de trabajo.

A partir de ese día, es el joven doctor quien se convierte en el nuevo médico de la tía, y se nos menciona que su interés por la menor era evidente, por lo cual la tía pudo planear con antelación la muñeca de bodas. Ferré describe a este doctor como alguien superficial, plano y ostentoso “se presentaba siempre con el cuello almidonado, los zapatos brillantes y el ostentoso alfiler de corbata oriental del que no tiene donde caerse muerto” (Ferré 6). De todos modos, la menor decide casarse con él, pues “ya tenía ganas de saber cómo era por dentro la carne de delfín” (Ferré 6). En su encierro, ya sentía deseo, curiosidad erótica y ansias de salir de los confines del hogar, donde había sido criada como una muñeca. Ese es su motivo para casarse con este doctor.

El día de la boda, la tía le entrega a la menor una muñeca que tiene dos descripciones contrastantes. La primera incluye elementos vivos: la muñeca era tibia, tenía los dientes de leche de la menor en una sonrisa triste y llevaba incrustadas en los ojos las dormilonas de diamantes de la tía. Sin embargo, todos estos elementos son rápidamente olvidados, ya que la menor “lo olvidó” enseguida, asombrada ante su excelencia artística: “Las manos y la cara estaban confeccionadas con delicadísima porcelana de Mikado” (Ferré 6). Bilbija, citando a Julia Emberley, afirma que la tía “produce a reality of the real through the image” (Bilbija 883); es decir, produce la ‘imagen

real' de su sobrina porque representa exactamente eso que Ferré nos ha mostrado a lo largo del texto: cuerpos vivos —la tibieza de la miel como símbolo del deseo, los dientes de leche en una sonrisa triste como señal de una subjetividad que nunca pudo florecer, nacida para cumplir un rol impuesto, y los ojos con las dormilonas de la tía como un trauma compartido. Este obsequio produce lo real porque precisamente todos estos elementos vitales quedan eclipsados, fosilizados bajo la belleza de la delicadísima porcelana de Mikado.

El médico lleva a la menor a su pueblo, donde “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” (Ferré 6). Así pasaron los días, y el joven doctor “un día 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 6). La menor es obligada a sentarse en el balcón, al igual que la tía permanece sentada en el balcón frente al cañaveral a lo largo del cuento. Esta inmovilidad tiene un objetivo primero, el padre doctor extrae de la tía el dinero para pagar los estudios del hijo, luego, ese hijo utiliza a la menor para lograr un ascenso social. Ambas, tía y sobrina, son inmovilizadas para beneficio económico o social de estos hombres. Como señala Urrea “El matrimonio inmoviliza a la menor y la convierte simplemente en un objeto físico que aumenta el prestigio de su marido (su situación es paralela a la de la tía, que también quedó inmovilizada tras el tratamiento del médico)” (Urrea 289). Además, si leemos a la muñeca como la doble de la sobrina menor, el hecho de que el joven doctor le arrancara los ojos por un reloj marca en ella una herida similar a la de la tía en la pantorrilla. Por último, tras este acto en el que el doctor le quita los ojos a la muñeca con su bisturí, esta “queda sentada sobre la cola del piano, pero con los ojos bajos” (Ferré 6). Recordemos que estar sentadas sobre la cola del piano es justamente lo que la tía señala como la condición de las sobrinas ya casadas. Por ende, en

estos momentos finales del cuento, el paralelismo entre la tía, la menor y las sobrinas se vuelve cada vez más claro.

A los pocos meses, la muñeca desaparece, y el doctor nota su ausencia únicamente cuando le ofrecen una suma importante por “la cara y las manos de porcelana para hacerle un retablo a la Verónica en la próxima procesión de Cuaresma” (Ferré 7). La Verónica, símbolo de compasión y feminidad dentro de la tradición cristiana, es recordada por su gesto hacia Jesús en el Calvario: “Veronica made a daring attempt to show compassion that day on the road to Calvary... she ripped off her veil and wiped the blood and sweat off of his face” (Frisch 340). La Verónica, en cierto modo, encapsula la imagen tradicional de la mujer como figura cuidadora, pasiva y piadosa, una figura idealizada muy cercana a la muñeca. El hecho de que se quiera hacer un retrato de ella con los materiales de la muñeca menor revela mucho este retrato enmarca la metáfora de la muñeca/mujer burguesa delicada, donde el ideal femenino se presenta únicamente como pasivo, compasivo, bello y ejemplar. Pero fuera de ese marco, las manos y el rostro de porcelana la delicadeza de esa imagen que se quiere crear ocultan que provienen de un cuerpo femenino vendido, en este caso, por el joven doctor. Lo que parece ser la bella imagen de la Verónica en un marco, en realidad encubre una transacción en la que el cuerpo de la menor, simbolizado por la muñeca, se convierte en objeto de intercambio.

Pese al deseo del doctor de vender las manos y el rostro de la muñeca no lo logra “La menor le contestó que las hormigas habían descubierto por fin que la muñeca estaba rellena de miel y en una sola noche se la habían devorado. Como las manos y la cara eran de porcelana de Mikado, dijo, seguramente las hormigas las creyeron hechas de azúcar, y en este preciso momento deben de estar quebrándose los dientes, royendo con furia dedos y párpados en alguna cueva subterránea.” (Ferre 7) Esa noche el médico cavó toda la tierra alrededor de la casa sin encontrar

nada. Aquí, las hormigas seres pequeños, subalternos actúan en colectivo y deconstruyen a esta muñeca, la hacen desaparecer y, de ese modo, evitan que el doctor venda su cuerpo. Se comen lo vivo la miel, pero la porcelana, lo artificial, es más difícil de romper. A pesar de que estas hormigas, con furia, intentan destruir los elementos restantes, estos persisten. En una cueva subterránea, en lo oscuro y oculto, siguen royendo la porcelana de Mikado. Así, la muñeca desaparece para el doctor, quien la busca inútilmente sin poder encontrarla.

### **Cuerpos en fusión: la muñeca que desborda la metáfora**

Pasaron los años y el joven doctor se hizo millonario, convirtiéndose en la nueva “clase burguesa cuyo ascenso coincide con el desmoronamiento de la vieja aristocracia rural” (Urrea 288). Ferré nos dice: “Se había quedado con toda la clientela del pueblo, a quienes no les importaba pagar honorarios exorbitantes para poder ver de cerca a un miembro legítimo de la extinta aristocracia cañera” (Ferré 7). Esto fue posible gracias a que la menor seguía sentada en el balcón, inmóvil dentro de sus gasas y encajes, siempre con los ojos bajos (Ferré 7). La menor es usada como objeto para este ascenso económico y social, en una descripción que vale la pena analizar más detenidamente. Cabe recordar que la muñeca desaparece gracias al colectivo de hormigas. Pese a ello, la menor está inmóvil, con los ojos bajos, similar a aquella muñeca a la que el doctor le arranca los ojos con el bisturí para venderlos a cambio de un reloj. También se la asocia visualmente con la tía, envuelta en gasas. Recordemos que, cuando la tía se recluye en la casa tras la mordida de la chágara, Ferré la describe así: “Había sido muy hermosa, pero la chágara que escondía bajo los largos pliegues de gasa de sus faldas la había despojado de toda vanidad” (Ferré 2). De esta forma, con la muñeca desaparecida, la tía, las sobrinas casadas sentadas e inmóviles y la menor comienzan a fusionarse.

Esta unión entre la tía, las sobrinas, la menor y la figura de la muñeca se vuelve aún más evidente cuando se nos revela que la felicidad del doctor comenzaba a ser perturbada porque él se estaba poniendo viejo, mientras que la menor “guardaba la misma piel aporcelanada y dura que tenía cuando la iba a visitar a la casa del cañaveral” (Ferré 8). Esta frase refuerza especialmente la identificación entre las sobrinas (que también tienen su muñeca paralela de porcelana), la menor y la muñeca de porcelana de Mikado.

Una noche, mientras la menor dormía, el doctor nota que su pecho no se mueve. Pero al apoyar el estetoscopio sobre ella, escucha un “lejano rumor de agua”, algo que viene de lejos pero que roe con fuerza, como una corriente de mar. Esta imagen alude claramente al inicio del cuento, a la escena de la tía en el río, pero también remite al momento en que la tía, al crear las muñecas, sumergía sus ojos en la quebrada para que pudieran reconocer el más mínimo movimiento de las chágaras. De este modo, todas las mujeres del cuento la tía, las sobrinas, la menor, y la muñeca se superponen en una sola figura: la de la menor y es cuando Ferré concluye: “Entonces la muñeca levantó los párpados y por las cuencas vacías de los ojos comenzaron a salir las antenas furibundas de las chágaras” (Ferré 8). Esta fusión de todas las mujeres del cuento culmina en una muñeca que contiene varios cuerpos en uno solo, de la cual brotan furibundas varias chágaras desde sus ojos vacíos como forma de venganza. No es una persona ni una sola chágara, sino un colectivo enjaulado en el molde de la muñeca. Las chágaras representan todo lo que esta metáfora oculta: cuerpos heridos, desmentidos, deseo castrado, extracción corporal, vidas capturadas y saqueadas, heridas latentes. Por eso son varias chágaras, no solo la de la tía, pues cada cuerpo afectado por esta metáfora tiene su chágara. La venganza de estas chágaras es describir lo que ha sido silenciado, desmentir el marco patriarcal que las contiene y exponer su abuso. Como afirma la misma Ferré:

“La verdadera venganza es la descripción de la venganza, describir el patriarcado enraizado aún en la sociedad contemporánea” (Palmer-López 119, citando a Ferré).

La metáfora de la muñeca sigue siendo plenamente relacionada con lo femenino, lo vemos a diario, desde niñas jugando a las muñecas hasta los ideales de belleza que se reproducen constantemente. Incluso imitamos estos estándares de belleza, que también influyen en nuestras visiones de lo que nos atrae. Decir que Ferré destruye esta metáfora sería una exageración; pese a esto, sí logra sacar a la luz lo que nos advierte Sontag sobre lo peligrosas que son estas metáforas en el cuerpo. Precisamente al escribir el cuerpo Ferré expande esta metáfora y nos permite leer lo que antes del cuento era solo una muñeca bella, de porcelana, sentada y pasiva, se transforma en una muñeca de la cual brotan furiosas chágaras desde las cuencas de sus ojos.

## Conclusion

Este trabajo comenzó como una exploración para entender qué hace que *Papeles de Pandora* sea una obra histórica para la literatura puertorriqueña. Para ello, primero era importante comprender la situación histórica de la isla, marcada por un colonialismo devastador sostenido por dos fuerzas principales: la violencia militar y la violencia corporativa-capitalista. Esta violencia se ejecuta a través de un sistema extraccionista que expolia la tierra a través instituciones eminentemente patriarcales como lo son los militares, los políticos y los hombres de negocios. En esta indagación descubro que, en el proceso de creación de esta obra, Ferré tuvo que rebelarse para encontrar su voz dentro de una sociedad colonial y patriarcal, rompiendo así con una línea familiar en la que todas las mujeres de su familia —muchas de ellas, y las más directas como su madre, pese a tener una vena literaria desaforada—, terminaban cumpliendo el rol de amas de casa.

Este libro marca una ruptura con todas las estructuras que impedían que Ferré fuera algo más que aquello que el patriarcado colonial tenía dispuesto para ella. Como muestro en el capítulo 2, Ferré escribe un libro iracundo: quiere vengarse y, en esa ira que desborda, se venga en nombre de todos estos cuerpos que son víctimas de un sistema que se aprovecha de ellos para favorecer siempre a los mismos: hombres militares, hombres de negocios, hombres ricos, hombres blancos. Así hace de esta obra una pieza feminista que aborda raza y clase, pues todos estos cuerpos son los grupos subalternos acechados por ellos.

Ferré, como muchos escritores de su generación, en vez de utilizar una literatura realista, elige moverse en un espacio simbólico/mítico/fantástico: “sin dejar de ver en su obra un medio de denuncia y sin dejar de creer en los postulados políticos de los mayores —la necesidad de independencia y apoyo a la clase oprimida—, estos postulan este compromiso indirecto pero más efectivo utilizando ‘la oblicuidad y lo fantástico como un medio seguro de denuncia’” (Barradas,

Prefacio). Ferré, en su caso, utiliza símbolos patriarcales como el mito del Génesis y la metáfora de la muñeca para hacerle frente a este poder patriarcal.

En “Amalia”, Ferré revisa un mito del Génesis, “uno de los mitos femeninos que más ha contribuido a prolongar el prejuicio misógino en nuestras sociedades” (Palmer-López 115). Mostrándonos cómo este mito crea una lógica en la que el incesto es un mandato cultural; cómo los regalos de este paraíso son “obsequios” bajo la fachada de dominio; y cómo, en este caso, la transgresión de Eva es un ejemplo a seguir, un símbolo de resistencia. Ferré logra esto al recrear una historia mítica del Edén en un escenario real: un Puerto Rico dominado por militares y embajadores estadounidenses. Al recrearlo, nos muestra lo absurdo de este mito y cómo se manifiesta en el Puerto Rico desde donde ella escribe. Allí, estos hombres otorgan regalos, pero, a su vez, abusan de la mujer, contaminan la isla y, quien se atreva a transgredir su orden, será castigado tal como Eva.

Por su parte, en “La muñeca menor”, Ferré utiliza como herramienta de batalla la metáfora de la muñeca y cómo esta es utilizada para mantener un poder patriarcal y su reproducción, ahora manipulada por una nueva burguesía surgida de la industrialización y los cambios económicos tras la llegada de Estados Unidos a la isla. Ferré abre un tajo en esta metáfora al escribir el cuerpo: precisamente aquello que la metáfora tapa dentro de su aparente belleza.

En ambos textos podemos observar un juego con las muñecas y cómo éstas crean paralelos con sus personajes; esto sirve como recurso narrativo para articular una crítica potente. Ferré utiliza el deseo de Amalia por salir al patio, el de la tía y la menor en su erotismo para mostrarnos cómo este es castigado y reprimido con violencia. En ambos relatos, crea mundos con un marco histórico real: en “Amalia”, un Puerto Rico militarizado y en “La muñeca menor”, aún más específico, el Puerto Rico de los años veinte. Con una narrativa que también articula una crítica de raza, en

“Amalia” observamos cómo a la mujer blanca de la alta burguesía se le prohíbe estar con un hombre negro; y, en “La muñeca menor”, se revela cómo los trabajadores de las haciendas azucareras son explotados y racializados como indígenas.

Así, Ferré no sólo muestra cómo estos símbolos patriarcales —el mito y la metáfora— son peligrosísimos cuando funcionan como herramientas de control y abuso, algo que fundamento a lo largo de este trabajo con una lectura textual combinada con la teoría de Sontag en *Illness as Metaphor* y Adrienne Rich en “When We Dead Awaken”, sino que, a su vez, nos deja una crítica específica a ciertos sectores y, quizás lo más importante, nos permite reimaginarlos y reinterpretarlos. Ferré nos sugiere que, en vez de sentir culpa, como le hacen sentir a la tía, nos aferremos a esa herida, a esa monstruosidad: que miremos a la muñeca bien a los ojos, que miremos la chágara. Ferré nos invita a no ser como Eva, que se arrepiente y siente culpa, sino como Amalia, que quiere saber cómo es la vida o no el “paraíso”, que, cuando llega el momento, le dice a su tío, dueño de ese “paraíso”:

“A mí no me interesa tu paraíso de manjares y de champanes, edificado para los embajadores y militares que vienen de visita! [...] Porto Rico is our home, porto rico chicken soup, chicken wire, chicken egg, porto rico chicken, ours, oh yes, a mí no me interesa tu paraíso Dior Essence Bath Perfume, paraíso Tiempo Piaget, donde el amor es una bola gigante de Lady Richmond Ice Cream, porque las hojas se están cayendo de los árboles y el cielo chorrea cianuro y nitroglicerina por todas partes... los pájaros y las bestias huyen espantados porque saben que el paraíso está perdido para siempre”. (Ferré 74)

La obra de Ferré nos muestra que, si vivimos en un lugar donde no podemos salir al patio porque así lo decidió un poderoso, es preferible salir ese patio y quemarse hasta morir, derretirse junto con la muñeca que él nos dio de regalo.

La relevancia de este trabajo radica en que contextualiza y explora el marco histórico en el que estas obras se sitúan, ampliando el entendimiento y su importancia en la lucha feminista

decolonial; resalta, además, los recursos literarios y poéticos empleados por Ferré en sus dos cuentos. En esta tesis se abre una conversación entre un cuento del que se ha escrito poco, como lo es “Amalia”, y otro del que se ha escrito bastante, “La muñeca menor”, y con el cual se generan nuevas aproximaciones literarias y decoloniales. Quizá el mayor hallazgo, dentro de un trabajo lleno de pequeños descubrimientos, es que tanto en “Amalia” como en “La muñeca menor” Ferré nos muestra cómo el lenguaje simbólico se puede utilizar para colonizar el cuerpo subalterno — en este caso, primordialmente el de la mujer—, y demuestra que ese mismo lenguaje, que puede ser herramienta de opresión, al mismo tiempo puede abrir grietas, ser liberador y trazar un nuevo camino, una nueva conciencia que —como en el caso de la propia Ferré, tras escribirlo—, posibilita una nueva realidad.

## Bibliography

- Atilés-Osoria, José. "Colonial State Terror in Puerto Rico: A Research Agenda." *State Crime Journal*, vol. 5, no. 2, 2016, pp. 220–41. JSTOR, <https://doi.org/10.13169/statecrime.5.2.0220>. Accessed 21 June 2025.
- Barradas, E. *Apalabramiento: Diez cuentistas puertorriqueños de hoy*. Ediciones del Norte, 1983.
- Bilbija, Ksenija. "Rosario Ferré's 'The Youngest Doll': On Women, Dolls, Golems and Cyborgs." *Callaloo*, vol. 17, no. 3, 1994, pp. 878–888. <https://doi.org/10.2307/2931871>.
- Bosque-Pérez, Ramón. "Political Persecution against Puerto Rican Anti-Colonial Activists in the Twentieth Century." *Puerto Rico under Colonial Rule: Political Persecution and the Quest for Human Rights*, edited by Ramón Bosque-Pérez and José Javier Colón Morera, State University of New York Press, 2006, pp. 13–48. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/jj.18255532.7>. Accessed 21 June 2025.
- Bosque-Pérez, Ramón, and José Javier Colón Morera, editors. "Introduction: Puerto Rico's Quest for Human Rights." *Puerto Rico under Colonial Rule: Political Persecution and the Quest for Human Rights*, State University of New York Press, 2006, pp. 1–10. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/jj.18255532.6>. Accessed 20 June 2025.
- Burgos, Julia. *Río Grande de Loíza*. 1937. Reproduced in *Antología poética*, Ediciones Huracán, 1991, pp. 67–68.
- Cabán, Pedro A. "Puerto Rico: State Formation in a Colonial Context." *Caribbean Studies*, vol. 30, no. 2, 2002, pp. 170–215. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/25613375>. Accessed 19 June 2025.
- Carrasquillo Hernández, T. *Rosario Ferré: Voz de ruptura y transfiguración en el patriarcado puertorriqueño*. Southern Connecticut State University, New Haven, Connecticut, 2008.
- Celis, Noelia Vargas. "‘Algo tan feo’ en la vida de dos señoras bien: Los relatos de formación de Rosario Ferré y Marvel Moreno." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 34, no. 3, 2010, pp. 559–579. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/23055586>.
- Cixous, Hélène. "The Laugh of the Medusa." *Signs*, vol. 1, no. 4, 1976, pp. 875–893. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/3173239>. Accessed 5 June 2025.
- Ferré, Rosario. *Amalia. Papeles de Pandora*, Vintage Español, 2000, pp. 61–77.
- . *La muñeca menor. Papeles de Pandora*, Vintage Español, 2000, pp. 1–8.
- . *Memoria*. 2nd ed., Ediciones Callejón, 2012.
- Frisch, Paul. "The Legend of Jesus and Veronica." *CrossCurrents*, vol. 66, no. 3, 2016, pp. 337–349. JSTOR, <https://www.jstor.org/stable/26605764>.

- Galindo, María. *Feminismo Bastardo*. Mantis y Canal Press, 2021.
- Garaventa, Jorge. *Incesto paterno filial, paradigma del Patriarcado*. Bs. As., 2004. Versión digital en: <http://www.jorgegaraventa.com.ar/patriarcado.htm>.
- González, Aníbal. “‘R’ Is for Rebel: Rosario Ferré (1938–2016).” *Review: Literature and Arts of the Americas*, vol. 49, no. 1–2, 2016, pp. 167–71. Taylor & Francis Online, <https://doi.org/10.1080/08905762.2016.1256655>.
- González García, Lydia Milagros. *La Otra Cara de la Historia: La Historia de Puerto Rico Desde Su Cara Obrera. Volumen 1*. Cerep, 1984.
- La Biblia. *Génesis*. Versión Reina-Valera, 1960, Sociedad Bíblica Americana.
- Palmer-López, Sandra. “*Papeles de Pandora* de Rosario Ferré: Una Re-visión de la Mitología Femenina Patriarcal.” *Hispanic Journal*, vol. 21, no. 1, Spring 2000, pp. 109–125. JSTOR, [www.jstor.org/stable/4428462](http://www.jstor.org/stable/4428462).
- Paralítici, José (Ché). “Imprisonment and Colonial Domination, 1898–1958.” *Puerto Rico under Colonial Rule: Political Persecution and the Quest for Human Rights*, edited by Ramón Bosque-Pérez and José Javier Colón Morera, State University of New York Press, 2006, pp. 67–80. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/jj.18255532.10>. Accessed 21 June 2025.
- Pico, Fernando. *Historia General de Puerto Rico*. Ediciones Huracán, 1988.
- Pokorny, Elba D. Birmingham. “(Re)writing the Body: The Legitimization of the Female Voice, History, Culture and Space in Rosario Ferré’s ‘La muñeca menor.’” *Confluencia*, vol. 10, no. 1, Fall 1994, pp. 75–80. JSTOR, [www.jstor.org/stable/27922251](http://www.jstor.org/stable/27922251).
- Pratt, Marcie Lynn. *The Female Identity in Rosario Ferré's Papeles de Pandora*. Dissertations and Theses. Paper 6348. Portland State University, 1997. <https://doi.org/10.15760/etd.8202>.
- Ramírez Betances, Beatriz. “Rosario Rebelde.” *80grados: Prensa sin Prisa*, 26 Feb. 2016.
- Rich, Adrienne. “When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision.” *College English*, vol. 34, no. 1, 1972, pp. 18–30. JSTOR, <https://doi.org/10.2307/375215>.
- Sloan, Cynthia A. “Caricature, Parody, and Dolls: How to Play at Deconstructing and (Re-)Constructing Female Identity in Rosario Ferré's *Papeles de Pandora*.” *Pacific Coast Philology*, vol. 35, no. 1, 2000, pp. 35–48. JSTOR, [www.jstor.org/stable/3252065](http://www.jstor.org/stable/3252065).
- Sola, María M. *Aquí cuentan las mujeres: Muestra y estudio de cinco narradoras puertorriqueñas*. Ediciones Huracán, 1996.
- Sontag, Susan. *Illness as Metaphor*. Farrar, Straus and Giroux, 1978.

- Tovar Curiel, Maribel. “La rebeldía y la marginalidad de las mujeres en Papeles de Pandora y Maldito amor, de Rosario Ferré.” *Mujeres que escriben en América Latina*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2023, [www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc1219034](http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc1219034). Accessed 5 June 2025.
- United States Congress. *Immigration Act of 1990*. Public Law 101-649, 29 Nov. 1990. *U.S. Statutes at Large*, vol. 104, pp. 4978–5085.
- . *Immigration and Nationality Act of 1965*. Public Law 89-236, 3 Oct. 1965. GovInfo, [www.govinfo.gov/content/pkg/STATUTE-79/pdf/STATUTE-79-Pg911.pdf](http://www.govinfo.gov/content/pkg/STATUTE-79/pdf/STATUTE-79-Pg911.pdf). Accessed 5 June 2025.
- United States. Bureau of Labor Statistics. *The Status of Labor in Puerto Rico, Alaska, Hawaii: Bulletin of the United States Bureau of Labor Statistics, No. 1191*. U.S. Government Printing Office, Jan. 1956, <https://fraser.stlouisfed.org/title/4486>. Accessed 31 May 2025.
- Urrea, Beatriz. “El cuerpo femenino: Identidad(es) problematizada(s) en dos cuentos de Rosario Ferré.” *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 22, no. 43/44, 1996, pp. 279–300. <https://doi.org/10.2307/4530863>. Accessed 25 May 2025.
- Wink, Tara. “1920: A Look Back at the School of Medicine 100 Years Ago.” *HSHSL Updates*, Health Sciences and Human Services Library, University of Maryland, Baltimore, 18 Sept. 2020, <https://www2.hshsl.umaryland.edu/hslupdates/?p=4338>.
- Woolf, Virginia. *A Room of One’s Own*. Harcourt, 1989.
- Zapata, Miguel Ángel, and Rosario Ferré. “Rosario Ferré: La poesía de narrar.” *INTI*, no. 26/27, 1987, pp. 133–140. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/23285072>.
- Zee, Linda S. “Rosario Ferré’s ‘La Muñeca Menor’ and Caribbean Myth.” *Chasqui*, vol. 23, no. 2, 1994, pp. 102–110. <https://doi.org/10.2307/29741136>. Accessed 5 June 2025.