

Cruces genéricos y su dimensión política

en *Papeles de
Pandora* de
Rosario Ferré

Generic crosses and their political dimension

in Rosario
Ferré's *Papeles
de Pandora*

Sindy Tatiana Bedoya
Universidad de los Andes

DOI: <https://doi.org/10.15648/cl..34.2021.3339>

* Máster en Literatura por la Universidad de los Andes (Colombia). Profesional en Estudios Literarios de la Universidad Nacional de Colombia y Licenciada en Español y Filología Clásica de la misma institución. El artículo surge del seminario sobre Literatura del Caribe en la Universidad de los Andes, liderado por el profesor Mario Barrero Fajardo en el año 2020. Correo electrónico: stbedoyam@unal.edu.co / st.bedoya@uniandes.edu.co



Recibido: 13 de marzo de 2022 * Aprobado: 6 de junio de 2022

¿Cómo citar este artículo?

Bedoya, S. T. (julio-diciembre, 2021). Cruces genéricos y su dimensión política en *Papeles de Pandora* de Rosario Ferré. *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamericana*, (34), 29-40. Doi: <https://doi.org/10.15648/cl..34.2021.3339>.

Resumen

El presente artículo analiza los cruces genéricos y discursivos presentes en tres relatos de *Papeles de Pandora* como parte de la propuesta estética y política de Ferré. A través de este proyecto, la autora cuestiona y denuncia, no solo los valores sociales hegemónicos que han condicionado a la mujer puertorriqueña y que han ocasionado una fragmentación en su identidad, sino también los valores culturales que han limitado el papel de la mujer en la escritura.

Palabras clave: Rosario Ferré; condición femenina; hegemonía cultural; identidad fragmentada; Puerto Rico; ruptura genérica.

Abstract

This article analyses the generic and discursive crossings present in three stories of *Papeles de Pandora* as part of Ferré's aesthetic and political proposal. Through this project, the author questions and denounces not only the hegemonic social values that have conditioned Puerto Rican women and have caused a fragmentation in their identity, but also the cultural values that have limited the role of women in writing.

Keywords: Rosario Ferré; female condition; cultural hegemony; fragmented identity; Puerto Rico; generic breakthrough.

Como señala Williams en *Culture and Society*, las clases dominantes, además del uso de la fuerza coercitiva, construyen una hegemonía cultural que lleva a las clases dominadas a aceptar las ideas que convienen a dicha clase dominante a través de la legitimación y la prohibición de productos artísticos específicos (1958, pp. 98-101). La literatura, como producto cultural, entra a hacer parte de las formas de legitimación de la cultura hegemónica y, en ese sentido, se convierte en una herramienta de poder político. Sin embargo, al tiempo que el Estado crea sus propias literaturas para legitimar sus políticas, surge la necesidad de hacer contraparte con manifestaciones en contra que promuevan formas literarias distintas y, al mismo tiempo, cuestionen la legitimidad de las políticas y valores impuestos históricamente.

En Puerto Rico empezó a gestarse una generación de intelectuales —Generación del 70— que buscaba, precisamente, la desmitificación y destrucción de ciertos valores literarios y sociales que vinculaban la identidad puertorriqueña con Estados Unidos y le daba la espalda a la población proletaria (Zayas, 1981, pp. 188-189). Normalmente se ha analizado la obra de Rosario Ferré en relación con esta generación que incluía, entre otros autores, a Luis Rafael Sánchez. *Papeles de Pandora* (1976) puede entenderse como parte de esta necesidad contestataria ante la hegemonía política y cultural de Puerto Rico, hegemonía de carácter patriarcal y burgués que, en el ámbito cultural, había silenciado a la mujer y, en lo social, le imponía un papel específico.

Al hablar de esta primera obra de Ferré, la crítica ha señalado que su valor contestatario y subversivo radica, por un lado, en la denuncia de los valores socialmente establecidos para la mujer puertorriqueña y, por el otro, en la experimentación con el lenguaje —*apalabramiento*, en palabras de Barradas (1983)— que permite la inclusión de distintos dialectos tanto de las clases altas como de las bajas. Sin embargo, si tenemos en cuenta la idea de Jameson (2002) según la cual los géneros literarios pueden entenderse como instituciones de legitimación del poder político, la ruptura genérica que supone *Papeles de Pandora* también haría parte del proyecto político y literario de Ferré. En este orden de ideas, mi objetivo es analizar la experimentación genérica en dos poemas y un cuento de *Papeles de Pandora* (“Eva María” “La bailarina” y “La bella durmiente”) como forma de ruptura frente a la hegemonía política y cultural, de carácter monolítico y patriarcal. Parto de la hipótesis de que la experimentación genérica le permite a Ferré integrar una crítica de los valores que han pretendido construir la identidad de la mujer puertorriqueña con los valores literarios tradicionales —y su relación con el papel de la mujer escritora—.

Como afirma Daroqui respecto a la literatura hispanocaribeña, “en los 70 entran a circular rasgos cada vez más intensivos que alteran el canon cultural vigente” (1988, p. 22). Precisamente en 1972 empieza a circular en Puerto Rico la revista *Zona de carga y descarga* dirigida por Rosario Ferré, Olga Nolla, Eduardo Forastieri, Luis César Rivera y Waldo César Lloreda en cuyos números empiezan a desarrollarse temas como el papel de la mujer en la sociedad, la homosexualidad libre y el anticolonialismo (Hintz, 1955). La Revista da cuenta de una preocupación constante propia de algunos escritores de la isla —conocidos como la Generación del 70— que se basa en la renovación del canon literario tradicional a través de las distintas relaciones entre forma y contenido: una literatura comprometida políticamente, como la de las generaciones precedentes, pero consciente de sus posibilidades formales. Los distintos participantes de *Zona* eran conscientes de la crisis que atravesaba el país, relacionada principalmente con el colonialismo americano, y las implicaciones de esa crisis para el campo literario: la literatura, el lenguaje y el papel del escritor en la sociedad también estaban en crisis. La revista nació “to combat that crisis —to break the bonds of the previous literary generation and to provide an uncensored forum in which young writers could experiment with both the form and content of their literary creations” (Hintz, 1955).

La necesidad de combatir esta crisis permitió el desarrollo de múltiples experimentaciones y rupturas en la literatura relacionadas con los movimientos vanguardistas europeos, como el surrealismo de Breton, y latinoamericanos. Esta generación dio paso, a su vez, a dos elementos fundamentales: por un lado, la consciencia estética que ya he señalado y, por otro, el auge de las mujeres escritoras. La constante búsqueda estética posibilitó el desarrollo de nuevas estructuras narrativas y la renovación del lenguaje a través de la inclusión de nuevos registros lingüísticos propios de los grupos sociales marginados. La inclusión de las escritoras, por su parte, permitió la denuncia constante de la opresión que suponía el orden hegemónico patriarcal puertorriqueño y, a través de estas denuncias, consolidó también el movimiento feminista. Esto quiere decir que la literatura, para estos escritores, tenía un componente político muy fuerte, pero eso no implicaba un descuido de la forma. En palabras de Palmer “la literatura debía cumplir una función sociopolítica de denuncia y contribuir en la promoción del sentido de identidad nacional y cultural, pero cuidándose de no caer en la ‘panfletería de fácil compromiso que descuida la forma’” (2002, p. 164).

En este contexto político y literario se publica *Papeles de Pandora* (1976) durante el mismo año que se publicó en Argentina *La guaracha del Macho Camacho* de Luis Rafael Sánchez. El libro es una compilación de relatos y

poemas que, en apariencia, no están vinculados entre sí. Sin embargo, a lo largo de cada relato hay una búsqueda de la identidad y el lugar de la mujer en la sociedad, así como una crítica a los valores y estereotipos patriarcales socialmente construidos que permean las distintas clases sociales. Desde el título del libro Ferré desarrolla su propuesta: Pandora como símbolo de la concepción tradicional de la mujer, aquella que trae el mal al mundo; los papeles como referencia a los distintos roles impuestos a la mujer en la sociedad o, también, los papeles relacionados al carácter misceláneo del libro. Tanto a nivel temático como formal, Ferré muestra los distintos cánones sociales y culturales que, a lo largo del tiempo, han pretendido ser fijos y que han tenido consecuencias nefastas para la sociedad. No obstante, la propuesta de Ferré consiste en mostrar la fragilidad de esos supuestos y las múltiples posibilidades de volcarlos y cambiarlos. Así, *Papeles de Pandora* se configura no solo como una propuesta política, sino también estética, en la medida en que se critican los supuestos culturales a través de los cuales la escritura femenina se ha relegado a géneros como la poesía. Por tanto, en el análisis de este libro no puede obviarse la experimentación con los géneros literarios, pues “es [la] prueba fehaciente de que la mujer escritora, que por muchos años se había dedicado al ejercicio poético, al fin ha logrado lanzarse al mundo de la ficción logrando méritos que no pueden ser ignorados por ningún estudioso” (Acosta, 1986, p. 226).

En *Sitio a Eros* (1980) Ferré propone que la escritura para ella surge de “una voluntad constructiva y destructiva” (p. 13) y le atribuye a la palabra la capacidad de construir identidad, a través de la posibilidad que ofrece para “reinventarme y para reinventar el mundo” (p. 14). Esta capacidad de la literatura se da a través del ejercicio de imaginación que implica “irreverencia ante lo establecido, el atreverse a inventar un posible orden, superior al existente, y sin este juego la literatura no existe”, por lo que, concluye Ferré, “la imaginación (como la obra literaria) es siempre subversiva” (p. 29). A pesar de la relación intrínseca entre literatura y experiencia individual, para la autora no existe una escritura propiamente femenina o masculina y, por lo tanto, tampoco existen géneros intrínsecamente femeninos. La necesidad de experimentación genérica se entiende una vez se es consciente del carácter político de los géneros literarios, mediante el cual se le atribuyen a la mujer los géneros más “subjetivos”, mientras que a los hombres los géneros más “imaginativos”. *Papeles de Pandora* es, también en ese sentido, subversiva: la mujer tiene la misma capacidad creativa e imaginativa del hombre, porque “el secreto de la escritura, como el de la buena cocina, no tiene absolutamente nada que ver con el sexo, sino con la sabiduría con que se combinan los ingredientes” (p. 33).

En esa medida, considero que, aunque en *Papeles de Pandora* se incluyen poemas y cuentos, no hay una jerarquización genérica entre ellos, sino que, por el contrario, hay un interés por destruir y reinventar ambos géneros, un interés por fundir el carácter hegemónico del género literario, así como el género en la escritura. Por lo anterior, se ha considerado el libro como un manifiesto literario pues, a través de él, Ferré propone que “se abandone la sumisión de la mujer al género poético o que éste sea utilizado dentro de una visión mayor —como complemento del género narrativo” (Umpierre, 1982, p. 120). Se puede considerar que en *Papeles de Pandora* hay seis poemas y catorce cuentos. Sin embargo, los límites no son tan precisos porque, tal como dice Ferré, “la poesía, como el cuento, tiene una comunión directa con el mundo del subconsciente” (1988, p. 134) y la buena escritura se da en la medida en que se logre conjugar ese carácter subconsciente con una percepción “racional, histórica y política del mundo que [n]os rodea” (p. 134).

Como podemos ver en “Eva María”, el primer poema del libro, hay un interés por fundir la percepción de la fragmentación de la mujer con las condiciones históricas y sociales que la han llevado a una contradicción constante. Así, encontramos versos que cuentan el pecado de Eva:

Desnuda germinaba por mi cuerpo de paraíso
sabía cuando tú inocente
la manzana gastada ya en mi mano
me acerqué y te la ofrecí. (p. 31)

y, a la vez, versos que la juzgan: “por eso parturienta con gusto partida / por eso cabeza del niño y grito entre las piernas / por eso del paraíso salida” (p. 31). Otros versos dan cuenta de las condiciones de una clase alta que, por un lado, ha obligado a la mujer a ser “buena sorda muda ciega” y otros que dan cuenta de la venganza y la ira que conducen a la mujer a “estrangular al dragón con mi propia placenta” y que, por el otro, han perpetuado la desigualdad social:

Las joyas se desbordan de las mujeres de los magnates que
desbordan yates
el caño coño cañón se desborda de cloacas por la playa
de Ponce. (p. 32)

Esta multiplicidad de discursos permite entender el poema como parte esencial de la narración de todo el libro y no como un texto ajeno, pues contiene en sí mismo los distintos elementos de la propuesta política y

estética de Ferré. Por un lado, como con el mito de Pandora, Ferré trae a consideración el mito de Eva, la mujer pecadora por naturaleza que condenó a toda la raza humana a sufrir y el de María, la madre casta que cumple su papel dócilmente en la sociedad, para dar cuenta de la condición contradictoria que le han impuesto a la mujer. La mujer no es Eva ni es María, es Eva María y esto permite entender el carácter dual de los distintos personajes que presenta Ferré en relatos como “Amalia” o “Cuando las mujeres quieren a los hombres”. El poema también integra el tono de rabia y venganza propio del cuento que lo antecede, “La muñeca menor”, desarrollado también en los relatos que siguen, y una constante necesidad de liberación por parte de las protagonistas de los relatos que podrían resumirse con los versos finales:

me pararé con pies de gárgola sobre la luna
 me coseré una a una las estrellas de los ojos
 con hilo rojo
 para celebrar mi victoria. (p. 33)

A nivel formal, el poema también reúne varias de las apuestas estéticas de Ferré, entre ellas la ausencia de signos de puntuación, el ritmo poético que aparecerá en sus narraciones y el uso de imágenes oníricas propias de la tradición surrealista. La experimentación genérica tiene lugar, precisamente, en la relación que se establece en los distintos relatos. Por eso la división entre poemas y cuento es apenas aparente. Por ejemplo, si tenemos en cuenta el relato que sigue después de “Eva María”, “La casa invisible”, notamos que, aunque no está en verso, en este confluyen varios de los elementos estéticos y políticos ya mencionados, lo cual nos permite ver la división en verso como un juego formal y genérico. Sirvan como ejemplo los primeros versos: “Hace siempre, dijiste, hundiendo los zapatos en hojas húmedas que murmuraban regadas por el suelo. Arriba (muchedumbre lejos) cabeceando verde desigual, inquieto viento por el dorso diminuto de los insectos comejeando sombra por la piel de los troncos, subiendo” (p. 35). Así, la poesía deja de estar relegada al verso y se funde en un proyecto completo junto con la narración.

El poema-relato “La bailarina” también presenta algunas de las características analizadas en “Eva María”, pero quiero centrarme en una específica que dejé de lado en el análisis anterior. A pesar de que está en verso, el relato anticipa la historia que se desarrollará en “La bella durmiente”, es decir que, además de una filiación temática, guarda una similitud estructural. Los primeros versos nos hablan de un nacimiento:

cuando naciste fajaron tu vientre
te envolvieron cuando todavía estabas húmeda
te colocaron en la cuna
tu madre te cogió entre sus brazos y te dio de mamar
leche de tamarindo y retama. (p. 167)

Posteriormente, los versos dan cuenta del crecimiento y la consolidación del baile como identidad de la protagonista: “el baile era espléndido / bailabas al aire frío / alrededor de las estrellas” (p. 167). Los versos se ven interrumpidos por una prohibición “una señora bien educada no baila” y por distintas imposiciones sociales sobre la protagonista que incluyen los estereotipos de una dama de clase alta “te colgaron los brazos de carteras y las manos de guantes / [...] te sirvieron un banquete de cubierto de plata” (p. 167). También se incluyen las diferencias de clases y de género para enfatizar la imposición recurrente del “deber ser” de las damas de clase alta, mientras “a la cinco el lechero bailaba / [...] a las siete el barrendero bailaba” (p. 168), gozaban de una mayor libertad. Finalmente, los versos se centran en el grito de la bailarina “no puedo dejar de bailar” que desatan su furia y sus esfuerzos por liberarse de las múltiples ataduras: “torciendo tu ira bandera roja cara de loca / por entre los ojos huecos / bailas tu corazón sobre la mesa” (p. 169). Tanto en “Eva María” como en “La bailarina” la ira y la liberación son simbolizadas a través del color rojo, elemento que está presente en varios de los relatos del libro cuya relación con la sangre anticipa también los desenlaces violentos. El poema adquiere una estructura propia de la narración (inicio-nudo-desenlace), mientras al mismo tiempo denuncia las imposiciones que una clase social específica le infunde a la mujer y critica cómo los estereotipos coartan la libertad femenina, de ahí la necesidad de liberarse más allá de las consecuencias que esto pueda traerle. Este poema anticipa la estructura y los problemas que se desarrollarán en el relato posterior, pero además retoma varios de los elementos ya vistos: la condición contradictoria de la mujer (la dualidad entre el ser y el deber ser) y la ira que permite la liberación.

Ahora bien, esta experimentación genérica promueve un desdibujamiento de los límites tradicionales tanto de la poesía como de la narración, en la medida en la que la autora propone fundirlos con el fin de mediar el subconsciente con una reflexión racional sobre las condiciones históricas y políticas de la sociedad puertorriqueña. Sin embargo, la propuesta de la autora no se agota con este desdibujamiento, sino que, a través del análisis de su relato “La bella durmiente”, podemos dar cuenta de una propuesta estética y política mucho más compleja.

El cuento está estructurado a partir de un *collage* de distintos géneros discursivos: primero, están las cartas anónimas que denuncian la supuesta infidelidad de María de los Ángeles; las cartas entre su papá (Fabiano Fernández) y la reverenda; las distintas reseñas sociales del periódico *Mundo Nuevo*; los recortes y los pies de fotos que organiza su madre en el álbum de bodas. En medio de este *collage* encontramos también dos monólogos de la protagonista y una voz que parece ser la de un narrador. A partir de los fragmentos de este *collage*, el lector va estructurando la historia de María de los Ángeles a través de voces ajenas a ella, voces que representan, a su vez, distintos estereotipos femeninos. Por ejemplo, en las cartas escritas por el padre, se menciona que “Nuestra desgracia está en haber tenido una hija y no un hijo, que hubiese sabido atender nuestro capital y nuestro nombre” (p. 181), por lo que se defiende un estereotipo de buena esposa cuyo objetivo principal es conseguir un buen hombre que pueda administrar la fortuna familiar. Por otro lado, la reverenda había construido un futuro para la protagonista en la que sería monja. Los consejos de la madre apuntan a un modelo de mujer-esposa de la clase alta, dedicada al hogar y a la vida artificial que promueven también las reseñas del periódico. Por su parte, Felisberto en su carta escribe que “mi matrimonio no es sino otra empresa más de la cual yo, cuéstemelo lo que me cueste, voy a hacer un éxito” (p. 206), lo cual supone que su esposa es un producto más del cual él puede sacar provecho. Como señala Diana Vélez, “the norms that inhere in these discourses are varied and multiform, but they share one function: to limit and to define the female protagonist by presenting her to the reader as the ‘seen’ the object of another subject’s gaze” (p. 71). Todos los discursos han cosificado la identidad de María de los Ángeles para que cumpla con los intereses particulares de cada uno de ellos.

En medio de todos estos prototipos femeninos, la voz de María de los Ángeles aparece en dos momentos: en las primeras cartas, escondida detrás de una voz anónima que es consciente de que “a una no es suficiente ser decente, tiene ante todo que aparentar” (p. 172); y en cuatro monólogos cargados de características oníricas que resaltan la pasión de la protagonista por bailar. En estas dos formas discursivas se hace evidente la fragmentación de la identidad de la protagonista, no solo porque se ha escondido en una voz anónima para buscar su propia muerte, sino porque sus anhelos contrastan drásticamente con los prototipos que le han impuesto desde niña, tanto que sueña con convertirse en Carmen Merengue, ex amante de su padre, porque ella “no escuchaba ella bailaba sin malla solo le importaba bailar cuando se acababa la feria” (p. 177). Aparece de nuevo la dualidad en el personaje que, aunque contrasta por su condición social (Carmen Merengue hace parte de un circo), las une el baile y la ansiedad por liberarse.

Los monólogos de María de los Ángeles recuerdan las características que señalábamos en los poemas analizados anteriormente. Ninguno de ellos tiene signos de puntuación y dan cuenta de experiencias que parecen oníricas, del subconsciente. En ese sentido, contrastan con todos los demás géneros discursivos que hacen parte del *collage* y, a la vez, va integrando algunos de ellos: “abre las piernas ahora aguántate ahora arrodíllate para que adores lo que pariste lo adorarás lo besarás lo lamerás lo cuidarás [...] olvídate de ser bailarina olvídate de ser lo adularás lo protegerás para que después él te proteja y te defienda por los siglos de los siglos” (p. 213). Así mismo, en medio de su encuentro sexual con el desconocido, María de los Ángeles repite una oración religiosa, “bendita sea tu pureza”, pues le causa un “efecto afrodisíaco”. Tal como propone Ferré en *Sitio a Eros*, los discursos que han fragmentado el ser femenino deben ser utilizados para crear su identidad, liberada de los estereotipos: “si la obscenidad había sido tradicionalmente empleada para degradar y humillar a la mujer, me dije, ésta debería de ser doblemente efectiva para redimirla” (p. 25). En ese sentido, la protagonista, en la imposibilidad de separarse de los discursos del otro que la han configurado y limitado, encuentra la posibilidad de subvertirlos y, así, liberarse: “María de los Ángeles takes the underpinnings of the cultural imaginary and inhabits them only to ultimately deform them to correspond to the condition to which she has been reduced” (Sloan, 2000, p. 44).

El cuento está dividido en tres partes que se corresponden con tres *ballets* distintos: *Coppelia*, *La bella durmiente* y *Gisèle*. La protagonista, consciente del legado patriarcal de los cuentos de hadas a partir de los cuales se desarrollan los *ballets*, los subvierte y así reafirma su libertad. Así, por ejemplo, a través del baile, re-cuenta su versión de *Coppelia* en la que, en vez de actuar como muñeca, “comenzó a girar vertiginosamente por la habitación, decapitando muñecos, reventando relojes, haciendo todo el tiempo un ruido espantoso con la boca, talmente como si en la espalda se le hubiese reventado un resorte poniéndola fuera de control” (p. 175). María de los Ángeles se niega a ser la autómatas y la muñeca y por eso abre las puertas y sale del escenario. En su versión de *La bella durmiente* no se despierta por el beso que le da el enamorado Felisberto, sino por la promesa que le hace de dejarla bailar para siempre.

Sin embargo, la protagonista reconoce que la afirmación de su libertad y de su individualidad no son suficientes en medio de los distintos actos de violencia que sufre por parte de su esposo. Esta imposibilidad puede verse en la parte final de sus monólogos que siempre quedan inconclusos, como si le impidieran seguir hablando. Ante el reconocimiento de la imposibilidad de bailar y, por tanto, de construir su identidad, la única liberación es la muerte: “pensó con alivio que por primera vez iba a poder ser ella, que por primera vez iba a poder ser bailarina, aunque fuera de segundo o tercera categoría” (p. 208)

Entonces, tanto la fragmentación narrativa que propone Ferré en su relato como la subversión discursiva que desarrolla María de los Ángeles en su búsqueda por liberarse hacen parte de un proyecto estético y político: un proyecto que busca, a través de la fragmentación y el *collage*, denunciar una fragmentación de la identidad femenina que se debate entre las contrariedades del ser y el deber ser. A su vez, se denuncian y se subvierten los géneros narrativos de tradición patriarcal como los cuentos de hadas que obligan a la mujer a cumplir un papel específico que le ha impuesto la sociedad, a pesar de que esa subversión y liberación supongan la muerte.

Finalmente, a través del análisis de estos tres discursos de *Papeles de Pandora*, se puede concluir que la experimentación con los géneros literarios por parte de Ferré va más allá de un puro juego estético; esta en realidad hace parte integral de un proyecto político que busca, por un lado, cuestionar y denunciar la condición de la mujer en la sociedad puertorriqueña y, por otro, subvertir los valores culturales que han limitado también la condición de la mujer como escritora. Su propuesta consiste en explorar la multiplicidad genérica para abrirse espacio en géneros tradicionalmente “prohibidos” para las mujeres, pero a la vez encontrar en esa multiplicidad el equilibrio entre una exploración del subconsciente y la subjetividad (que no necesariamente debe estar solo en la poesía) y una búsqueda de la consciencia racional atravesada por los problemas históricos y políticos. Este equilibrio lo encuentra en la medida en que se desdibujan los límites entre los distintos géneros literarios y podemos hablar de poesía narrativa o narración poética, por ejemplo. Ferré también explora la multiplicidad discursiva que ha provocado la fragmentación de la identidad femenina y cómo, a través del uso de esa multiplicidad —en forma de *collage*— pueden subvertirse los valores instaurados. Ferré, entonces, no solo está interesada en la condición y límites de la mujer en la sociedad puertorriqueña, sino en las condiciones y límites que debe enfrentar la mujer escritora. Para ambos casos, la liberación implica entrar en estos discursos hegemónicos y, desde dentro, subvertirlos para crear unos nuevos que no supongan los límites social e históricamente legitimados.

Referencias

- Acosta-Belén, E. (1986). En torno a la nueva cuentística puertorriqueña. *Latin American Research Review*, 21 (2), 220-227.
- Barradas, E. (1983). *Apalabramiento. Cuentos puertorriqueños de hoy*. Ediciones del Norte.
- Daroqui, M. J. (1998). *(Dis)locaciones: narrativas híbridas del Caribe hispánico*. Universitat de València.

- Ferré, R. (2018). *Papeles de Pandora*. La Navaja Suiza Editores.
- Ferré, R. (1988). Rosario Ferré: la poesía de narrar (Entrevista con Miguel Ángel Zapata). *Inti*, 26-27, 133-140.
- Ferré, Rosario. (1986). *Sitio a Eros. Quince ensayos literarios*. Joaquín Moritz.
- Hintz, S. S. (1955). *Zona carga y descarga*. Nascent Postmodernism in Puerto Rican Letters. *XIX LASA Congress in Washington DC*.
- Jameson, F. (2002). *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act*. Routledge Classics.
- Palmer-López, S. (2000). Rosario Ferré y la Generación del 70: Evolución estética y literaria. *Acta literaria*, 27, 157-169.
- Sloan, C. A. (2000). Caricature, Parody, and Dolls: How to Play at Deconstructing and (Re-) Constructing Female Identity in Rosario Ferré's "Papeles de Pandora". *Pacific Coast Philology*, 35 (1), 35-48.
- Umpierre, L. M. (1982). Un manifiesto literario: "Papeles de Pandora" de Rosario Ferré. *Bilingual Review*, 9 (2), 120-126.
- Vélez, D. L. (1984). Power and the Text: Rebellion in Rosario Ferré's "Papeles de Pandora". *The Journal of the Midwest Modern Language Association*, 17 (1), 70-80.
- Williams, R. (1985). *Culture and Society*. Blackwell.
- Zayas, L. (1981). *Mito y política en la literatura puertorriqueña*. Partenon.