

## MUÑECAS MALÉVOLAS Y LA ANATOMÍA ARTIFICIAL EN TEXTOS DE RAFAEL MALUENDA Y ROSARIO FERRÉ

*Malevolent dolls and artificial anatomy in texts by Rafael Maluenda and Rosario Ferré*

GREGORY A. CLEMONS

*St. Augustine College at Lewis University (USA)*

<https://orcid.org/0009-0004-6381-1289>

[gclemons@staugustine.lewisu.edu](mailto:gclemons@staugustine.lewisu.edu)

La puertorriqueña Rosario Ferré y el chileno Rafael Maluenda transforman “lo artificial” en algo monstruoso. De un estado inerte, con apariencias engañosas las muñecas protagonistas de estos escritores captan la esencia del mal. A través del engaño la esencia artificial de las muñecas Polidoro de la novela de 1958 de Maluenda, *Vampiro de trapo* y *Amalia* del cuento del mismo nombre (de la colección *Papeles de Pandora* de Ferré, de 1976) es una trampa-son aparatos de decepción. Este informe propone que las muñecas de Maluenda y de Ferré son marcadores de posición de actos siniestros cuyos e/afectos dejan huellas en y hasta matan a sus “dueños” humanos. La anatomía artificial, fabricada por seres humanos y destinada a fines en el mundo corporal, ocupa un lugar “verdadero” y tocable. Esconde una maquinaria sólo empujada por la mano humana. En los textos examinados aquí las fuerzas externas hacen andar las muñecas y su “presencia” es resultado de eventos mucho más macabros que las dos muñecas.

En su libro sobre la literatura narrativa latinoamericana desde 1945, Raymond Leslie Williams observa que “al Caribe se le denomina una cultura de ‘performance’” (2007, p. 41). No hay en español un término equivalente de esta palabra, así que la emplearé en inglés. Este asunto de un acto realizado para un público surge en los textos analizados aquí. Los protagonistas hacen una actuación con sus muñecas que son los accesorios físicos durante su actuación. Los títeres habitan una zona necesaria en las vidas de los protagonistas y de los espectadores/lectores porque sin los juguetes los dos cuentos nunca tendrían sentido.

En la economía del teatro, una actuación con accesorios, escenario, vestuario y entradas, por ejemplo, es un sistema de intercambio. Entre el público que paga y/o observa y la acción en que los “actores” participan hay una tensión de expectativas: se espera un espectáculo con el mismo valor del precio de la entrada. De igual manera los lectores de un texto experimentan la misma tensión: se espera algo equivalente entre las palabras leídas y el significado del texto. Pero en los dos textos examinados aquí los títeres residen en un “tercer lugar”, entre los protagonistas y los lectores. ¿Qué son estos juguetes a que prestamos atención? ¿Qué rol desempeñan en las vidas de los protagonistas –y de nosotros–? Las muñecas utilizadas por los personajes poseen valor,

primero como una extensión actual y física de los protagonistas, pero segundo, como algo artificial elaborado en otro lugar, con valor externo.

Varios ejemplos artísticos y literarios muestran el encanto por los seres fabricados. Entre 1791 y 1792 el pintor español Francisco de Goya y Lucientes pintó el cuadro “El pelele” en el cual cuatro mujeres jóvenes juegan con un muñeco, tirándolo arriba y abajo; los Miércoles de Ceniza se practica en Madrid, hoy en día. A este hombre artificial se le llama “petimetre” y se burla del poder masculino menguante durante el tardío siglo XVIII (Tomlinson, 1994, p. 89). Este fantoche de Goya aparenta a un hombre joven, pero de aspecto espantoso: se ven sus piernas torcidas y la cabeza doblada en un ángulo anormal con una cara sin emoción. Goya muestra en esta pintura el poder caprichoso de estas chicas mientras ellas manipulan el juego. Las cuatro sostienen una sábana grande en forma rectangular y con su movimiento simultáneo la suben y bajan, empujando el pelele arriba desde donde cae y “regresa” a la cama elástica. Del aspecto grotesco del pelele y las sonrisas de las cuatro jóvenes surge sobre una pregunta que hace Goya: ¿es azaroso este juego o es intencional? ¿Quién manipula a quién? En el cuadro son las chicas “tirando” a una figura masculina y no la inversa. Pero también nos hace pensar: ¿Quién fabricó este pelele? Y además del importe de su uso para La Pascua, ¿el motivo?

Sotero Figueroa, uno de los historiadores puertorriqueños principales que escribió sobre los esclavos en la isla, dibujaba los horrores de la esclavitud en el Caribe. Citando a Segundo Ruiz Belvis, libertador de los esclavos en Puerto Rico en 1873, Figueroa observa a los esclavos como aparatos, sin humanidad, como los títeres: “máquinas de carne que se movían continuamente en el fondo de las plantaciones y establecimientos agrícolas...” (Kanellos, 2016, p. 328). En realidad, Los esclavos fueron manipulados y movidos por los dueños de las mismas plantaciones y fincas. Y a finales de siglo XIX en Puerto Rico, durante el tiempo de los “compontes” o la organización forzada de la población isleña por los españoles, los esclavos fueron abusados, torturados y asesinados, tomando la forma de títeres o muñecas en esta descripción gráfica en inglés (les aviso: esta descripción es fuerte): “Guard members hung Victor Honoré, a mulato stonemason from Mayagüez, by his arms and legs for days and beat him with sticks across his torso” (Lomas, 2016, p. 308).

Publicada en 1968, *62: modelo para armar* de Julio Cortázar introduce un personaje, el monsieur Ochs, fabricante de muñecas. Sus producciones, mientras que al principio son graciosas, existen en otro nivel y producen un desequilibrio paralelo a lo que veremos aquí en este artículo. Nos recuerda Blanca Anderson Córdova que “Si al principio podemos reírnos, en complicidad con los demás personajes, de las muñecas traviesas de monsieur Ochs y creemos partícipes privilegiados de ese pacto autor-lector, pronto estaremos tan perplejos como los personajes movidos por ese *otro* orden” (Anderson, 1990, p. 86, enf. original).

Diana Taylor, en su libro *¡Presente! The Politics of Presence*, nos sugiere que cuestionar “la presencia” de algo/alguien no se puede hacer sin tomar en cuenta la centralidad de dicha presencia en el entorno político, económico y social. Taylor menciona un evento ocurrido en el Zócalo de la Ciudad de México. Treinta años después de la masacre en Tlatelolco el artista Francis Alÿs realizó una actuación por video con borregos en lugar de títeres. Se llamaba “La multiplicación de los borregos”. Circulaba la asta enorme en el zócalo de la capital mexicana, llevando a una oveja con correa. Poco a poco, uno por uno, más borregos entran en el semicírculo formado por Alÿs. Hasta veintiún borregos llegan y caminan en fila india, circulando alrededor de la asta. Al final, Alÿs deja la correa y se van los animales. Taylor observa: “Él no les señala de ninguna manera. Simplemente parecen saber cuándo es su turno. ¿Cómo lo saben? Gradualmente, a medida que más ovejas se alejan, el círculo se parece más a un semicírculo. La distancia crece entre Alÿs y las ovejas. En poco tiempo, Alÿs camina al final de la línea, siguiéndolos. ¿Quién dirige a quién? Las ovejas se comportan como si un hilo las uniera” (2020). Esa distancia es precisamente lo que deseo interrogar, ese trecho entre fabricante y su producto, entre dueño y adueñado y en última estancia, con respeto a los dos textos analizados aquí, victimario y víctima.

Según Tania Carrasquillo Hernández, en Puerto Rico el imaginario literario experimenta un cambio drástico realizado por la llamada “generación encojonada”, término primero usado en 1995 por Juan Ángel Silen en su libro *Hacia una visión positiva del puertorriqueño* para referirse a los escritores de la generación literaria del setenta. Dice Carrasquillo Hernández que “Esta nueva inteligencia vive las revueltas nacionalistas de los cuarenta y cincuenta en respuesta al colonialismo estadounidense y el establecimiento del Estado Libre Asociado en 1952. A su vez, atestigua la industrialización de la isla y las grandes olas migratorias como efecto de la Operación Manos a la Obra (*Operation Bootstrap*) de Luis Muñoz Marín. Consecuentemente, se milita contra todo aquello que represente el poder hegemónico, especialmente el sistema de valores infundido por la antigua burguesía decimonónica que fuese retomado por el aparato gubernamental muñocista para hacer frente a los intentos de asimilación cultural impulsados por los Estados Unidos en Puerto Rico”.

Nacida en 1938 a una familia adinerada de Ponce, Rosario Ferré escribió sobre temas distintos de los que caracterizan a la sociedad alta. Sobre su padre, quien fue gobernador hasta 1972, Sandra Palmer-López escribe “El Partido Popular –que defiende el estatus político del Estado Libre Asociado– pierde, por primera vez, las elecciones en 1967 y el gobernador que estuvo en el poder por bien por veinticinco años, Luis Muñoz Marín, cede su posición a Luis A. Ferré” (Palmer-López, 2002, p. 159). La producción literaria prolífica de Rosario Ferré muestra que su posición socioeconómica no impidió su progreso en los círculos de productores literarios más afines a temas de protesta. Según Gema Ortega, Ferré arroja luz sobre la multitud de “las grandes narrativas” de la sociedad

isleña cuando sus protagonistas, como el chofer de Gabriel en el cuento “Amalia”, ejercen control desde las márgenes y demuestran que la literatura de Puerto Rico a través de los siglos es producto de varias influencias socioculturales.

Con su variedad estilística, Rosario Ferré se beneficia de esta historia de mestizaje: “la jerarquía notable de clases sociales de la región caribeña, con su cercanía a los EE. UU., es un factor que establece la heterogeneidad” literaria de la zona (Williams, 2007, p. 41, traducción mía). Efectivamente, el teórico trinitense C.L.R. James postula una sensibilidad “tercermundista” que es ni híbrida, ni sincrética ni pastiche sino únicamente comprometida al derrocamiento del sistema imperial mundial (San Juan, 1999, p. 39). Entre sus muchos logros, Ferré fue editora entre 1972 y 1976 de la revista *Zona de carga y descarga*. Las obras de Ferré son muchas, incluyendo una colección: *Sitio a Eros. Trece ensayos*, de 1980. Cuatro años antes, salió su colección de cuentos, *Papeles de Pandora* (de donde viene el cuento analizado aquí). Sus fábulas en *Fábulas de la garza desangrada*, de 1982 son de temas feministas y otra colección, *Maldito amor y otros cuentos*, es de 1986. Luego, su colección de cuentos para niños, *Sonatinas*, salió en 1989. En 1992, publicó *Memorias de Ponce: autobiografía de Luis A. Ferré*, seguido por *House on the Lagoon* de 1995 (en inglés) y entonces *Eccentric Neighborhoods*, también en inglés, de 1998. Rosario Ferré falleció en 2016 por causas naturales.

En el cuento “Amalia”, Amalia es protagonista y narradora de los eventos de su casa en Puerto Rico. Amalia también es el nombre de su muñeca. Otros personajes del cuento son el tío de Amalia y su chofer Gabriel, las tres mujeres María, Adela y Leonor; su mamá está al principio, pero muere; su padre ya está muerto. Durante la narrativa es difícil saber si habla Amalia-chica sobre ella misma o sobre Amalia-muñeca, o si habla Amalia-muñeca. No se resuelve este dilema; sin embargo, los varios planos narrativos abren el cuento y lo mantienen. Salta entre primera persona y segunda persona a través de la narrativa. Por ejemplo, al principio se lee “era tú, Amalia, y era también yo, juntas éramos las dos una sola...” La técnica del cuento provee una narrativa lineal con momentos difíciles de entender el estilo narrativo surrealista, como se lee aquí: “Ahora ya estoy aquí...sudando caballos blancos y gaviotas que vomitan sal” (Ferré, 2002, p. 717). El cuento también exhibe una narrativa circular: el principio y el final tienen líneas repetidas.

Su muñeca Amalia ocupa un lugar central en el cuento, el eje alrededor del cual gira la narración. no existe esta relación. Amalia-chica observa los eventos de la casa y mucho del cuento tiene que ver con aspectos militares. Las descripciones largas gramaticalmente irregulares y complicadas del texto reflejan la llegada complicada de los militares estadounidenses a la isla de Puerto Rico, “la interminable caravana de embajadores y de ministros, coroneles y generales” (p. 720). Hay también comentarios agudos sobre la vida de los años 70, no sin toques humorísticos: “con la televisión me acuesto, con la televisión me levanto, coma por televisión, haga el amor por televisión, abra las piernas por televisión” (p. 721).

Varios temas corren por el cuento: los resultados del incesto; el consumismo en Puerto Rico; las chicas y sus muñecas; la escritura y el habla (el español con el inglés); la presencia militar de EE. UU. en Puerto Rico; la violencia cometida contra las mujeres por los hombres; los pasos hacia la madurez; la pérdida de la inocencia; prohibiciones; y la fuerza de la naturaleza (el incesto, el fuego). Pero es por esta multitud de temas como Ferré logra subvertir los códigos establecidos y las reglas convencionales; esta abundancia confunde la lectura. El cuento es un examen microscópico de las relaciones a veces problemáticas entre las clases sociales y entre los hombres y las mujeres. El lenguaje de este cuento fomenta la incapacidad de seguir cualquier cadena narrativa. Por eso, dicho lenguaje establece la ausencia de lo convencional: se realiza lo inesperado que en este caso es Amalia la muñeca.

Amalia-chica tiene una condición física que no le permite salir al sol. A su madre le preocupa, pero el médico cree que se puede explicar el problema como una “característica de naturaleza distinta” (Ferré, 2002, p. 718). El médico declara: “en estos casos de degeneración genética siempre hay detrás algún incesto, son los mismos genes que se superponen unos a otros...” (p. 718). Su tío le regala la muñeca Amalia; nos asegura Amalia-chica que “Eras, en efecto, una muñeca extraordinaria, pero tenías una particularidad. Estabas hecha de cera” (p. 719) que tampoco sobrevive bajo el sol. Amalia-chica habla con Amalia-muñeca con líneas descriptivas de ella misma, y de la mujer latinoamericana de los 70, un hilo crítico central de los textos de Ferré de esta época: “y ése era su destino, estar siempre en su sitio cuidando sus mesitas y sus floreros, sus tacitas y sus manteles haciendo juego, recibiendo las visitas de los generales y de los embajadores y de los ministros porque no quisieron y no les dio la gana y no se quisieron conformar” (p. 719).

Su tío militar viene a cuidarla, llegando con su chofer Gabriel. El tío luego contrata a tres mujeres, María, Adela y Leonor que trabajan en la casa. Amalia-chica cuestiona su estado en su casa, marcándolas con toques estereotípicos del Caribe: “are these girls daughters of the american revolution? All. But much more exotic of course, the flesh and fire of tropical fiestas, of piña colada and cocorum...” (p. 722). Anteriormente su tío le había regalado a Amalia-chica tres muñecas nombradas “María, Adela y Leonor” (p. 721). Más adelante, se lee una descripción adecuada de las cuatro muñecas Amalia, María, Adela y Leonor; la perspectiva realista y aguda de Amalia-chica es evidente: “eran después de todo sólo muñecas plásticas de esas hechas en serie, made in taiwan, con el orín aguado y las vocecitas de batería y el pelo plateado de nilón” (p. 725). Las tres mujeres ahora instaladas en la casa de Amalia quieren a Gabriel más que al tío mientras Gabriel y la narradora se llevan bien, metafóricamente cortando el hilo incestuoso entre Amalia-chica y su tío.

Amalia-chica y Gabriel juegan a muñecas e inventan una situación con una casa de muñecas en donde no se permite cambiar de piso: “Entonces 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” (p. 724). Pero pasa el tiempo y las reglas cambian: “desde ese día nuestros juegos fueron diferentes. Amalia subía y bajaba por todas las galerías en completa libertad” (p. 724) y más tarde, hacia el final del cuento, “desde entonces fuiste libre, sabías lo que querías y nada que tú quisieras se te hubiese podido impedir” (pp. 313-314). En este desenlace Amalia-muñeca es independiente del control humano.

Para su primera comunión a los doce años su tío le regala a Amalia un muñeco rubio con uniforme militar. Al regresar de la iglesia ese día su tío le pone su mano sobre el pecho de Amalia; ella reacciona: “lo miré con todo el odio de que fui capaz. Y empecé a gritar a mí no me interesa tu paraíso...” (p. 725). Como consecuencia, Amalia-muñeca cambia la apariencia y vestuario del muñeco de militar a como es Gabriel. Observa Amalia-chica: “lo pintaste de arriba abajo con la pintura más negra que encontraste, con brea azul, te teñiste el pelo con jugo de hiecos negros, le ardiste la piel con cobalto y se la teñiste de añil. Entonces lo vestiste con un uniforme muy sencillo, casi de mecánico, y le pusiste su gorra con visera de charol” (p. 725). Al final Gabriel incendia la casa de Amalia y las tres mujeres (María, Adela y Leonor) lo ayudan. Por el incendio Amalia-muñeca se derrite. El cuento termina con Amalia-chica diciendo que por fin va a saber qué pasa a su alrededor: “ahora voy a saber lo que pasa, ahora sí voy a saber cómo es” (p. 726). Amalia-chica está en el patio con la Amalia-muñeca como en el principio, las dos indistinguibles la una de la otra.

El autor chileno Rafael Maluenda nació en 1885 y vivió hasta 1963. Ofrece su interpretación del cuento de vampiro en su novela de 1958, *Vampiro de trapo*. Una muñeca misteriosamente le quita la vida al ventrílocuo Máximo Luján, sin derramar ni siquiera una gota de sangre—el vampirismo psicológico corta la existencia de Luján. Los tres personajes son Luján, la bailadora Carmen Burton y Polidoro, la muñeca de Luján. La atracción física entre Luján y Carmen crece, al igual que el control misterioso de Polidoro sobre Luján. La relación amorosa entre Luján y la bailadora nunca se realiza. Polidoro comienza a hablar sin la ayuda de Luján, cuyo odio hacia la muñeca produce el punto culminante de la novela: el destrozo de Polidoro en plena actuación en el teatro llamado Casino Palace. Durante esta escena, Luján se corta las manos en unos alfileres que Carmen había metido en Polidoro. La novela cierra con la muerte de Luján por infarto en su vestidor del teatro. Fallece cubierto por los trapos que anteriormente habían cubierto al mismo Polidoro. La combinación de elementos de *Frankenstein* y *Drácula* permite un aprecio considerable de Maluenda, un escritor que según Raúl Silva Castro “está sin duda algo olvidado como novelista, por los largos silencios que ha interpuesto entre sus diversas producciones” (Silva Castro, 1959, p. 312).

La mayoría de la obra de Maluenda aparece a principios del siglo veinte, pero sigue publicando hasta su muerte. Pertenece a un grupo de escritores chilenos llamados

por Luis Alberto Sánchez “Los Diez”, una referencia a la primera década del siglo XX. Más tarde, sin embargo, René Jara lo ubica como miembro de la Generación del ‘50. Raymond Leslie Williams observa de esta década que la literatura realista chilena fomentaba protesta social y crítica política mientras se modernizaba más. Estos escritores chilenos magnificaban el pesimismo e insatisfacción con la vida, hasta con matices y sugerencias de una crisis existencial, pero ellos no se proclamaban partidarios de una ética comúnmente compartida. Cuestionaban la idea utópica de la sociedad perfecta mientras procesaban o analizaban su propia culpabilidad, debilidad y responsabilidad para los fracasos y errores de dicha sociedad (Jara, 1992, p. 165). Dice Williams: “la intensidad, interiorización y desequilibrio caracterizan la mejor ficción del Cono Sur durante los 1950s” (2007, p. 57, traducción mía). La literatura de estos chilenos retrocede hacia adentro pero no sin toques dramáticos y vitales, como por ejemplo la presencia de la muñeca diabólica en la obra de Maluenda. Como los otros escritores de su tiempo, él crea “ficciones, mundos, en que la conducta de los personajes podía ser entendida, con aprobación o rechazo, y el lector... podía comprender mejor su propia existencia y su lugar en el mundo” (Jara, 1998, p. 30) al leer sus textos.

Polidoro es una de varias muñecas manipuladas por Luján durante sus espectáculos en el Casino Palace, pero es su “personaje” más exitoso. Durante una actuación es evidente el regocijo de los espectadores: “Una explosión de carcajadas saludó la rara combinación de despectivos con que ‘Polidoro’ caracterizaba a su incógnito contenedor” (Maluenda, 1958, p. 34). Pero los mismos espectadores no comprenden qué ocurría: “El diálogo adquiría por momentos un avasallador realismo, porque las voces se producían casi simultáneamente cuando el asunto daba lugar a controversias. El público se dejaba arrastrar por la indisimulable emulación que, como en ninguna oportunidad, advertía entre el muñeco y su creador” (p. 76). Polidoro mismo contesta las preguntas de Luján: ¿forma parte de la actuación o está hablando la muñeca?: “el espectador experimentaba una sorpresa, pareciéndole una ficción el espectáculo de ese muñeco [*sic*] con los pies colgantes y humillada la colorina testa” (p. 11). El asombro del público aumenta la vacilación del lector sobre la capacidad de Polidoro de hablar y actuar por sí mismo, uno de los misterios perpetuos de la novela.

En la novela de Maluenda, el vampirismo involucra al victimario y víctima sin la presencia de sangre. La relación vampirística de dependencia entre un ser humano y una creación inerte confunde los límites entre ficción y realidad. Como ya mencionado sobre el cuento de Ferré, el arte de Goya y la actuación del artista Alys en México, el acto de Luján produce incertidumbre en el público: no se sabe quién manipula a quién. A. Owen Aldridge observa que en la novela de Maluenda Polidoro crece independientemente de Luján y el títere desarrolla su propia personalidad, sus propios pensamientos y aún su propia habla sin ninguna dirección de Luján (Aldridge, 1975, p. 151). Silva Castro observa que la influencia de Polidoro sobre Luján hasta “cobra en el alma de éste las

proporciones de un monstruo de hechicería...” (Silva Castro, 1961, p. 258). El monstruo-muñeca-vampiro Polidoro le quita la vida a Luján sin el menor deseo de “vivir” su propia existencia, una hueco figurativo y literal de deseo o emoción que define esta criatura vil. Como articula el crítico José Monleón, la relación entre Víctor Frankenstein y su monstruo es semejante: los dos representan un solo sistema que entremezcla el bien y el mal, en el cual la separación de rasgos es difícil discernir (Monleón, 1990, p. 71).

Al terminar la novela de Maluenda, no se puede explicar lo de Polidoro. Nadie del elenco del Casino Palace habla sobre la muñeca misteriosa y manipuladora. El público del teatro simplemente acepta a Polidoro como objeto de diversión, pero sólo Luján está inquieto sobre los comentarios no solicitados de la muñeca, que en última instancia mata al ventrilocuo. Su otredad es espantosamente reconocible, tanto íntimo como distinto.

Cierro con referencia a la temporalidad de las cosas. Polidoro y Amalia-muñeca están fabricados de materia como la tela, el aserrín, los muelles y el plástico. Los forman componentes independientes sólo con significado cuando éstos van reunidos juntos, cierta relación de sinécdoque. Una tensión surge, entonces, cuando estos componentes van buscando autonomía y/o fusión con otras partes para lograr “vida propia”. Pero así, disminuye el valor de la entidad como “ser completo” sin sus partes necesarias. Los dos juguetes no son duraderos y en consecuencia son sujetos al deterioro asociado con el paso del tiempo; resultan fáciles de construir después de su destrucción. Estas dos unidades con su aspecto quimérico, como los mitos de Drácula y Frankenstein o la leyenda urbana del Chupacabra, por ejemplo, forman una sombra colectiva, algo recreado una y otra vez (McDonald, 1992, p. 141).

Pero decir que Polidoro y Amalia-muñeca “parecen” espantosos es falso; *son* aterradores. Comparten presencia como cualquier cosa física en nuestro mundo. Walter Benjamin, sin embargo, hablando de la obra de arte en la era de la reproducción mecánica, sugiere que lo original, una vez reproducido y/o copiado, ya no existe más porque en tiempos de la producción masiva (del cine, fotografía, música, imágenes, títeres para el uso en la ventriloquía) los objetos son concebidos desde la perspectiva de su multiplicidad sin límites (Baudrillard, 2008, p. 99). Lo más aterrador es no saber si existen más Polidoros o Amalias-muñeca. No se sabe dónde se ubica cada uno en la cadena de montaje masiva de estos juguetes. No se sabe si Polidoro y Amalia-muñeca fueron los primeros, o si hay otros.

#### OBRAS CITADAS

Aldridge, A. Owen (1975). “The Vampire Theme in Latin America”, en Donald A. Yates (ed.). *Otros mundos, otros fuegos. Fantasía y realismo mágico en Iberoamérica*. Latin American Studies Center, 145-52.

Anderson, Blanca (1990). *Julio Cortázar. La imposibilidad de narrar*. Editorial Pliegos.

- Baudrillard, Jean (2008). “Clone Story”, en Steve, Redhead (ed.). *The Jean Baudrillard Reader*. Columbia University Press, 95-103.
- Carrasquillo Hernández, Tania (2018). “Las Isabeles de Rosario Ferré y Manuel Ramos Otero: Modelos de desconstrucción de género y sexualidad en la literatura puertorriqueña de la década del setenta”, *CENTRO: Journal of the Center for Puerto Rican Studies*, 30 (2): 88-113. Disponible en: [https://digitalcommons.linfield.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1005&context=glcsfac\\_pubs](https://digitalcommons.linfield.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1005&context=glcsfac_pubs)  
Recuperado el 27 de feb. 2022.
- Ferré, Rosario (2002). “Amalia”, en John F. Garganigno, Rene de Costa, Ben A. Heller, Alessandra Luiselli, Georgina Sabat-Rivers, y Elzbieta Sklodowska (eds). *Huellas de las literaturas hispanoamericanas*. Second Edition. Prentice Hall, 717-27.
- Jara, René (1992). “Chile”, en David William Foster (ed.). *Handbook of Latin American Literature*, Garland Publishing, 123-78.
- (1988). *El revés de la arpillera. Perfil literario de Chile*. Ediciones Hiperion.
- Kanellos, Nicolás (2016). “Sotero Figueroa: Writing Afro-Caribbeans into History in the Late Nineteenth Century”, en Rodrigo Lazo y Jesse Alemán (eds.). *The Latino Nineteenth Century*. New York University Press, 323-340.
- Maluenda, Rafael (1958). *Vampiro de trapo*. Empresa Editora Zig-Zag.
- McDonald, Beth E. (1992). “The Vampire as Trickster Figure in Bram Stoker’s *Dracula*”. *Extrapolation*, 33(2) 128-144.
- Monleón, José B. (1990). *A Specter is Haunting Europe: A Sociohistorical Approach to the Fantastic*. Princeton University Press.
- Ortega, Gema (2019). “History and Stories of mestizaje in the spanish caribbean: Rosario Ferré’s maldito amor/sweet diamond dust” *Journal of Global South Studies*, 36 (1), pp. 145-163.
- Palmer-López, Sandra (2002). “Rosario Ferré y la Generación del 70: Evolución estética y literaria”. *Acta Literaria* (27),157-169.
- San Juan, E. (1999). *Beyond Postcolonial Theory*. St. Martin’s Press.
- Silva Castro, Raúl (1961). *Panorama literario de Chile*. Editorial Universitaria.
- (1959). “Rafael Maluenda y su última novela.” *Revista hispánica moderna* 25(4), 311-313.
- Taylor, Diana (2020). *¡Presente! The Politics of Presence*. Duke University Press.
- Tomlinson, Janis (1994). *Francisco Goya y Lucientes: 1746-1828*. Phaidon Press Limited.
- Williams, Raymond Leslie (2007). *The Columbia Guide to the Latin American Novel Since 1945*. Columbia University Press.



Esta obra está bajo licencia internacional  
Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0.