

**ESCRITURAS DISRUPTIVAS EN EL GRAN CARIBE DESDE
REPÚBLICA DOMINICANA Y CUBA: RITA INDIANA Y
ENA LUCÍA PORTELA**

Disruptive Writings in the Greater Caribbean from the
Dominican Republic and Cuba: Rita Indiana and
Ena Lucía Portela

Adriana Rosas Consuegra

Universidad Nacional de Colombia (Colombia)

adrirosas@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-0874-4763

César Mora Moreo

Universidad de Guadalajara (México)

cesar.mora4263@alumnos.udg.mx

ORCID ID: 0000-0003-3343-2881

RESUMEN

Este artículo analiza las novelas *Cien botellas en una pared* (2010) de Ena Lucía Portela y *La mucama de Omicunlé* (2015) de Rita Indiana, dos obras de autoras del Gran Caribe que se distinguen por su escritura disruptiva y singular. Proponemos un análisis comparado de estas novelas, basado en una revisión de la escritura de ambas obras. En primera instancia, se examina *Cien botellas en una pared*, destacando su construcción intertextual, el ejercicio metaficcional y la parodia al género de la novela negra. En segundo lugar, se aborda *La mucama de Omicunlé*, centrándose en los elementos estilísticos que subvierten las imposiciones narrativas, el cuestionamiento de los legados coloniales, su estructura fragmentaria y la construcción de una novela de ciencia ficción con elementos de la cosmogonía yoruba. A partir de estos estilos literarios innovadores y sus representaciones como escrituras disruptivas dentro de la producción literaria de autores del Caribe, este artículo busca contribuir al estudio de las formas escriturales, relacionando dos novelas que hasta ahora no han sido analizadas en conjunto desde una perspectiva comparada.

Palabras clave: *literatura del Caribe, estilo literario, escritura, Rita Indiana, Ena Lucía Portela.*

ABSTRACT

This article analyzes the novels *Cien botellas en una pared* (2010) by Ena Lucía Portela and *La mucama de Omicunlé* (2015) by Rita Indiana, two works by authors from the Greater Caribbean known for their disruptive and unique writing. We propose a comparative analysis of these novels, based on a review of the writing styles in both works. First, *Cien botellas en una pared* is examined, highlighting its intertextual construction, metafictional elements, and parody of the noir genre. Second, *La*

mucama de Omicunlé is explored, focusing on its stylistic elements that subvert narrative conventions, its questioning of colonial legacies, its fragmented structure, and the creation of a science fiction novel incorporating elements of Yoruba cosmology. Through these innovative literary styles and their representation as disruptive writings within Caribbean literature, this article aims to study of literary forms, relating two novels that have not yet been analyzed together from a comparative perspective.

Keywords: *Caribbean literature, literary style, writing, Rita Indiana, Ena Lucía Portela.*

INTRODUCCIÓN

Desde el Gran Caribe, Ena Lucía Portela (La Habana, 1972) y Rita Indiana (Santo Domingo, 1977) son autoras que en sus obras literarias han representado las particularidades de sus islas, cada una desde sus intereses, preocupaciones literarias y visiones disruptivas, que hacen que sea todo un reto encasillarlas dentro de un grupo o una corriente. No obstante, hay un elemento que las une, el cual no está relacionado con los temas sobre los que escriben, sino con sus narrativas huracanadas. En cuanto a la definición de la palabra huracán, proviene de la voz taína, lengua que se habló en las Antillas y hace referencia a un viento con una fuerza extraordinaria que gira formando grandes círculos, mientras se aleja de las zonas donde se originó. Y nada más cercano a esta metáfora para referirnos a las formas de escritura de Portela y Rita Indiana que traspasan las fronteras de sus islas para arrastrar sus letras a otros lugares, de manera huracanada, para cuestionar, criticar y subvertir lo establecido. De manera equiparable con el cuento de Portela titulado “Huracán”,¹ en el que su protagonista sale a la calle en medio del ciclón tropical para buscar su muerte, el huracán trastoca sus intenciones y quien muere es su hermano, mientras ella queda viva. Además, en las últimas líneas del cuento, la protagonista expresa su deseo de perseverar en sus propósitos suicidas: “Ni voy a intentar escribir

¹ Hace parte del libro *El viejo, el asesino y yo*. El cuento que da título al libro fue ganador del Concurso Juan Rulfo de 1999, que otorga Radio France Internacional en París.

una novela... Nada de eso tiene sentido para mí. Porque persisto en mi decisión. Vaya si persisto..., yo espero un huracán” (2009, p.109). Así como otra escritora del Caribe hispano, la colombiana Margarita García Robayo, quien titula su novela *Hasta que pase un huracán*, en la que su personaje principal también espera este sistema tormentoso para cambiar su presente e irse a vivir fuera de su país. Es decir, los huracanes en el Caribe trastocan, cambian, modifican la vida. De forma similar, las escrituras huracanadas de Portela y Rita Indiana generan nuevos linderos en la literatura del Caribe hispano insular.

Muchos son los investigadores interesados en la literatura contemporánea del Caribe y América Latina que han estudiado a ambas autoras desde distintas perspectivas teóricas que incluyen los estudios de género, decoloniales, la representación del espacio, la política y la cultura popular. En el caso de Portela, la presencia del humor dentro de su narrativa (Minjárez, 2014), así como sus cuestionamientos a las estructuras de poder en la Cuba posrevolucionaria (López, 2011) han sido algunos aspectos que han despertado el interés de académicos. Por su parte, estudios como los de Anke Birkenmaier (2014) han analizado la obra de Portela en relación a la literatura policiaca. Investigadoras como Mariela Fuentes Leal y Bessy Brito Martínez (2022) han examinado la presencia de los espacios en ruinas para cuestionar las narrativas hegemónicas del poder y la identidad en Cuba. Por otro lado, Ana Belén Martín Sevillano (2014) ha indagado sobre la forma en que la violencia de género ha sido representada en su narrativa, mientras que Diego Falconí (2014) la ha analizado desde la intersección de los estudios posdecoloniales y las teorías de género. De manera similar, otros autores como Karen S. Christian (2013) han profundizado en el tratamiento de la sexualidad y la construcción del género en la obra de Portela; y académicas como Roberta Previtera (2014) y Sarah Piazza (2016) se han centrado en la importancia de la intertextualidad y la carga referencial a

otros libros, películas y canciones populares, en el desarrollo de su narración.

Por su parte, la escritora dominicana Rita Indiana se ha presentado en la narrativa caribeña con una obra que aborda y cuestiona nociones relacionadas con la raza, género, sexualidad y poder, y donde lo marginal se sitúa en el centro. Críticos como Sharae Deckard y Kerstin Oloff (2020) han estudiado la obra de Rita Indiana desde una perspectiva ecocrítica que entrelaza el mar en relación a la emergencia climática. Su narrativa se ha estudiado en consonancia con los paradigmas de representación identitaria (Bustamante Escalona, 2017), la representación de los cuerpos no normativos, considerados anormales o monstruosos (Estévez Ballester, 2019), y desde una perspectiva *queer*, que plantea una reflexión sobre la separación entre humanidad y naturaleza, y presenta una cosmología caribeña que trasciende las visiones occidentales del tiempo, el espacio y la existencia (Gonzenbach Perkins, 2021).

En este artículo nos centraremos en *Cien botellas en una pared*² (Stockcero, 2010), de Ena Lucía Portela, y *La mucama de Omicunlé*³ (Periférica, 2015), de Rita Indiana, por la singularidad de sus escrituras. Dos obras que podríamos catalogar de irrespetuosas, en palabras de Roland Barthes (1994), porque nos invitan a inte-

2 Novela publicada por primera vez en 2002 por la editorial cubana Ediciones Unión. Ganadora del Premio Deux Océans–Grinzane Cavour (2003) que otorga la crítica francesa cada dos años a la mejor novela latinoamericana publicada en Francia. Y también del Premio Jaén de novela en 2002.

3 Ganadora del Gran Premio Literario de la Asociación de Escritores del Caribe (2017) que se otorga cada dos años. Se resalta que algunos de los finalistas fueron autores de la talla de la guadalupeña Maryse Condé (Premio Nobel alternativo de literatura en 2019), el martiniqués Patrick Chamoiseau (Premio Goncourt en 1992), el prolífico autor haitiano René Depestre, la jamaicana Zadie Smith y escritores en lengua castellana como Leonardo Padura o Mayra Santos Febres. El jurado que otorgó el premio resaltó que “la narración de Rita Indiana es una magnífica propuesta narrativa que condensa un Caribe auténtico, repleto de disonancias” (Libería Siglo, 2017, p. 1). Asimismo, esta obra fue finalista del II Premio Bial de Novela Mario Vargas Llosa (2016).

rrumpir nuestra lectura, pero no por falta de interés, sino por las reflexiones, ideas y sentimientos que nos suscitan sus palabras. Lecturas disruptivas en las que las autoras nos llevan a detenernos para meditar, pensar y preguntarnos sobre lo que estamos leyendo y el mundo representado dentro y fuera de las páginas. Así, las reflexiones de Jenefer Robinson (1985) sobre el estilo y la personalidad de los autores en el trabajo literario, junto con la revisión del concepto de estilo por J. Berenike Herrmann et al. (2015) y las ideas de Roland Barthes en *El placer del texto* (2011b) y *El grado cero de la escritura* (2011a), nos llevan a analizar estas dos novelas para destacar su estilo, originalidad, y las razones por las que se diferencian de otros escritores y escritoras, convirtiéndose en verdaderos huracanes escriturales.

En este sentido, el placer del texto se convierte en el goce de leer a Ena Lucía Portela y Rita Indiana, en la medida en que rompen con ciertas convenciones del género de la novela, en el que podrían clasificarse sus obras. Ya sea por mezclar ciencia ficción con el presente y con el siglo xvii, por subvertir el establecimiento de lo que deberían ser las relaciones sexuales, por el cambio del sexo, por visualizar el maltrato desde otras perspectivas, por las críticas a la política que sumerge a un país, porque la libertad de sus escrituras nos hace volar y dejar los límites, lo establecido, lo que debería ser, o ya sea por sus rupturas al mostrar las culturas desde otras miradas no tradicionales.

Pensar en las escrituras de Portela e Indiana nos lleva a reflexionar en sus estilos. Al respecto, Barthes (2011a) plantea: “Es evidente que el estilo compromete toda la existencia del escritor y, por esta razón, mejor valdría llamarlo desde ahora en adelante una escritura: escribir es vivir” (p. 130). Una escritura que incluye la vida del autor y está constituida a partir de la forma y el fondo (Barthes, 2011a), que en el caso de las novelas de Portela e Indiana nos resulta especialmente llamativas. Barthes no es el único en considerar rasgos de las vidas de las autoras como parte de su estilo escritural. En su trabajo de 1985, Robinson manifiesta que

el estilo de escritura se constituye a partir de ciertos rasgos de la personalidad, el carácter, la mente o la sensibilidad del escritor, que a su vez se reflejan en su forma de escribir (p. 239). Es así como aspectos de las personalidades de las autoras, sus intereses por géneros literarios específicos e incluso sus posiciones contra la institucionalidad pueden vislumbrarse dentro de las páginas de sus producciones literarias. Esto es, tanto la vida como la obra del autor conforman un estilo literario que “is in essence a »singularité«: this means that stylistics is concerned precisely with phenomena that eschew any attempt to categorize, class and analyze them, because style’s absolute uniqueness makes it irreducibly to any category or class” (Herrmann et al., 2015, p. 41).

Cabe mencionar que el crítico francés hace énfasis en salirse de los límites impuestos por las convenciones literarias. Y tanto la narrativa de Rita Indiana como la de Portela nos sitúan más allá de esos bordes, que se pueden dar a través de una pérdida, una fisura, una ruptura en el momento del goce; o por la deconstrucción del lenguaje (por ejemplo, en la sintaxis del sujeto/predicado); o por la deconstrucción de los edificios ideológicos (las religiones cristianas frente a las yorubas o el comunismo de algunos países caribeños frente a Gobiernos que tienen una religión oficial afrocaribeña y en el que muchas decisiones dependen de ciertos ritos de religiones de origen africano).

Ahora bien, para explicitar mejor otro punto al que alude Barthes (2009) en la diferencia entre placer y goce de un texto, él menciona a otro autor caribeño, al mago de las palabras, al cubano Severo Sarduy, del que afirma con respecto a su novela *Cobra*:

¡Más y más todavía!, otra palabra más, otra fiesta más. La lengua se reconstruye en otra parte por el flujo apresurado de todos los placeres del lenguaje. ¿En qué otra parte? En el paraíso de las palabras... el autor (el lector) parece decirles: os amo a todos (palabras, giros, frases, adjetivos, rupturas, todos mezclados: los signos y los espejismos de los objetos que ellos representan... Es la apuesta de un júbilo continuo, el momento en que por su exceso el placer verbal sofoca y balancea en el goce. (pp. 16-17)

El goce al que alude Barthes sobre el texto de Sarduy lo podemos relacionar, a su vez, con las dos novelas de Indiana y Portela, que son textos de goce y no de placer, porque desacomodan y crean un estado de pérdida al poner en cuestionamiento al lector desde la psicología, sus gustos, sus valores; y crean una nueva relación con el lenguaje (Barthes, 2009). En el caso de *Cien botellas en una pared* hay múltiples citas de referentes culturales universales, que son transgredidos cuando se burla de ellos o los critica. Un ejemplo de esto, es el caso de Virginia Woolf, sobre la que Portela opina en una cita al pie de página: “Confieso que nunca la he resistido y que la lectura de su diario no contribuyó a hacérmela más simpática, sino todo lo contrario. Me hartan sus imposturas, su mezquindad y su rostro caballuno. ELP” (2010, p.15).

En esta misma línea del goce, en el sentido de experimentar la lectura de un texto como “salir de”, salir de los límites establecidos por la cultura,⁴ se puede afirmar que las narrativas tanto de Portela como de Rita Indiana tienen una “educación de la mirada para mirar el mundo... mover la mirada, a agitarla, incluso a zarandearla, a hacerla llegar más lejos, más cerca, de manera más ajustada” (Nancy, 2009, p. 77).

De forma similar, la zarandeada a la que alude el filósofo Jean-Luc Nancy tiene que ver con lo que expresa Nara Araújo en su artículo *Erizar y divertir: la poética de Ena Lucía* (2003). Porque erizar es equiparable con lo que Nancy afirma sobre agitar, desviar la mirada, al referirse a la cinematografía del director iraní Abbas Kiarostami. Y en nuestro análisis, la escritura de Ena Lucía Portela

4 Para Roland Barthes, la cultura viene a ser el límite, el preservativo del lenguaje. Si el texto está dentro de los límites, dentro del preservativo de la cultura, se encuentra el placer. Pero, en la medida en que se rompe ese preservativo, en que se desborda el lenguaje, entonces, el texto se convierte en goce.

Si el texto no transgrede, ni desestabiliza al lector, y cumple con los lineamientos culturales dados por la cultura, llega solo hasta el placer. Mientras que, si el lector se desestabiliza y siente que está frente a un texto rebelde, incomprendido, que al mismo tiempo lo seduce como parte de los desbordes semánticos, sintácticos o temáticos, entre otros, entonces el lector alcanza el goce.

eriza a los lectores desde que hacía parte del grupo de escritores jóvenes llamados “los novísimos”,⁵ por sus textos subversivos y salidos del margen literario que se presentaban en Cuba. Desde ese entonces, la narrativa de Portela se ha caracterizado, como muy bien lo estima Araújo, por su mirada transgresora, pero juguetona al mismo tiempo, con tintes de ironía y parodia, de las formas tradicionales de la composición del relato, del estilo, de lo heteroerótico, de la trivialización de lo escatológico y de la alternancia del lenguaje culto y coloquial.

Igualmente, Rita Indiana en *La mucama de Omicunlé* eriza al lector con su escritura y lo hace salir de los límites que la cultura ha impuesto, mediante la ruptura de las formas narrativas lineales que presentan saltos continuos entre los tiempos futuristas, presente y el pasado de los bucaneros, en el tratamiento de lo homoerótico, en la prevalencia de las influencias de las religiones de origen africano sobre lo cristiano y en la descolonización del pensamiento y de la raza.⁶ Por lo anterior, Portela e Indiana nos llevan al goce del texto porque nos han zarandeado, nos han abierto la mirada a otros espacios.

En este sentido, resulta valioso examinar dos estilos literarios disruptivos a partir de dos obras de autoras del Gran Caribe que no han sido estudiadas juntas. En primer lugar, nos detendremos en *Cien botellas en una pared* de Ena Lucía Portela para dilucidar los aspectos fuera de lo convencional de la novela. Luego, abordaremos las particularidades de *La mucama de Omicunlé* de Rita Indiana

5 Araújo reúne la opinión de varios críticos que los han llamado iconoclastas y los valoran por sus transgresiones a la literatura, por la posmodernidad de sus textos y sus resistencias ante lo que produzca la recepción de sus obras (Araújo, 2003, p. 82).

6 Con respecto a este último punto, Sophie Large enfatiza que Rita Indiana evidencia la ideología del blanqueamiento, en el complejo de inferioridad que tiene su personaje principal Argenis, en la epidermización de la inferioridad por su color de piel y cómo hace que él mismo se sienta inferior por no ser blanco, pero, al mismo tiempo, menosprecia a los que son más oscuros que él (Large, 2017, párr. 15).

para analizar cuáles elementos de su escritura la convierten en un caso ejemplar para este análisis.

CIEN BOTELLAS ESTALLAN EN UNA PARED CON SUS MÚLTIPLES CRISTALES

Cien botellas en una pared de Ena Lucía Portela, publicada por primera vez en 2002 (Ediciones Unión, Cuba) y posteriormente reeditada en 2010 (Stockcero, Estados Unidos), es la tercera novela de una de las voces más destacadas de la literatura cubana contemporánea. Al igual que en sus novelas *El pájaro: pincel y tinta china* (Ediciones Unión, 1997) y *La sombra del caminante* (Ediciones Unión, 2001), los acontecimientos están situados durante la gran crisis económica de Cuba, conocida como el Periodo Especial, que surgió tras el colapso de la Unión Soviética. En esta novela, recurriendo al humor y la parodia que la caracterizan, la autora cubana nos presenta la historia de Zeta, protagonista y narradora, que relata a los lectores su vida en una casa antigua en decadencia del barrio El Vedado en La Habana, su relación con un hombre maltratador, con un grupo de lesbianas reivindicadoras de la libertad que se salen de los límites establecidos por la sociedad y su amistad con una escritora exitosa llamada Linda Roth. Como si se tratara del reflejo del cristal de una de las cien botellas del título, Portela propone un juego de espejos a través del personaje de Linda, quien está escribiendo la que será su tercera obra, adscrita al género negro, titulada “Cien botellas en una pared”.⁷ De hecho, López (2011) incluso sugiere que el nombre de la próxima novela de Linda alude a la misma historia sobre dos homicidios

⁷ En *Cien botellas en una pared* se presentan varias características del personaje de Linda Roth que pueden ser asociadas a rasgos de Ena Lucía Portela. Entre estas similitudes, se destaca el hecho de que ambas son escritoras, su dominio de varios idiomas, el uso de lentes de espejuelos circulares, similares a los de Quevedo (los cuales la autora luce en la contraportada de la edición de la novela de 2010), sus estudios en la Facultad de Artes y Letras en la Universidad de La Habana, así como su fascinación por autores del género policíaco y por Djuna Barnes.

que estamos leyendo desde la perspectiva de Zeta (p. 95). En esta medida, ¿son los muertos de Portela los mismos sobre los que escribe Linda?

Ahora bien, en lo que respecta al folclor luminoso del lenguaje y a las posibilidades de lo que se puede hacer con él, al que alude Roland Barthes (2011b, p. 18), Portela nos conduce por el deleite de leer *Cien botellas en una pared*, acompañados de la risa y la parodia, que se corrobora con lo que explica ella misma en una entrevista: “Me gusta que los lectores se rían con lo que escribo, de ser posible a carcajadas, y que de súbito peguen un brinco, vuelvan atrás y se pregunten: ¿De qué coño me estoy riendo?” (López y Portela, 2009, p. 56). Un ejemplo de lo anterior lo presenta en su novela *Cien botellas en una pared*, donde el lenguaje borbotea; las palabras están dispuestas con ritmo, sonoridad, humor y estilo coloquial. Por ende, no hay lugar a un traspíe, sino a continuar leyendo frase tras frase sin detenernos, solo con espacios para reírnos y para carcajearnos:

Yadelis, mi amiguita del solar de Los muchos, me dijo que Pancholo era muy bonito. Esa fue exactamente la palabra que empleó: «bonito», y con tal naturalidad, que yo me eché a reír. A carcajadas, con todo el cuerpo, como una descosida, como no me reía desde hacía un millón de años. Como si me hicieran cosquillas con una plumita en la planta de los pies. Casi me orino de la risa. Porque Pancholo es mi socito del alma, casi un hermano, mi «ecobio», como él dice, y todo eso, pero lo cierto es que por más que se busque no se encontrará en todo el archipiélago (quizás ni en Jamaica ni en Haití ni en las Antillas Holandesas ni en ninguna parte) un negro más feo que él... «Duérmete niño, duérmete ya.../ que viene Pancholo y te comerá...». (Portela, 2010, p. 49)

No obstante, después hay una detención, un brinco al que se refería Portela, para que en el lector surja la pregunta: ¿de qué me río?, si hay frases discriminatorias y de segregación. Sin duda, tiene sus orígenes en el racismo derivado del colonialismo europeo hacia los africanos traídos como esclavos al Caribe para

extraer las riquezas de estas tierras y trabajar en el cultivo de la caña, algodón, tabaco... A estos esclavizados, incluso, llegaron a considerarlos sin alma y en el mejor de los casos, que eran seres inferiores, como lo podemos apreciar en las reflexiones que realiza otra escritora del Gran Caribe francófono, de la isla de Guadalupe, Maryse Condé (2019), en su libro biográfico *Corazón que ríe, corazón que llora*: “—¡Pues no es fea la negrita! No era la palabra negrita la que me hacía daño. En aquel tiempo, era normal... Yo constituía una sorpresa. La excepción a una raza que los Blancos se empeñaban en considerar repulsiva y bárbara” (p. 126). ‘La negrita’, que es la misma Maryse Condé cuando era niña, se compara con ‘un negro más feo que él’ de Portela.

De manera similar, desde Martinica están las consideraciones que Frantz Fanon (2009) en su libro *Piel negra, máscaras blancas*, sobre el ser blanco, al que se le asocia con la belleza y la virtud, en contraste con lo negro, y todas sus implicaciones psicológicas. Ya sea en Cuba, Dominicana, Martinica o en Guadalupe, lo afrodiaspórico tiene sus repercusiones en este metarchipiélago que es el Gran Caribe, frase que utilizó el estudioso del Caribe, Antonio Benítez Rojo (1998) en su texto *La isla que se repite*, al que alude como ese espacio sin centro ni bordes, de sincretismo, fragmentación, inestabilidad, su recíproco aislamiento, desarraigo, heterogeneidad cultural, falta de historiografía y de continuidad histórica, su contingencia, su provisionalidad y su sincretismo. De allí que comparar la escritura de Portela y Rita Indiana se trate de analizar la simbiosis de una zona amplia en similitudes, pero también en heterogeneidad.

Por otra parte, Benítez Rojo comenta sobre otro efecto de la colonización en el Caribe. Se trata de la jerarquización de la alta cultura (la proveniente de Europa) sobre la cultura popular (con raíces africanas y/o indígenas). Y para subvertir esta estratificación, Portela mezcla las dos culturas por igual y las pone al mismo

nivel, tal como lo podemos observar en las alusiones a la música⁸ y al lenguaje popular. Así pues, Portela es fiel a la tradición literaria cubana de otros novelistas como Severo Sarduy y Guillermo Cabrera Infante, en la que el lenguaje no es comedido, ni contenido, ni nada que indique límites. La ferocidad de sus escrituras es goce para los lectores, la verbosidad oral pareciera que la escucháramos al leerlos, al igual que el lenguaje coloquial del pueblo.

Un pueblo que además vive su religión alimentándose de distintas fuentes, como en el caso del catolicismo impuesto durante la colonización que no logró erradicar las creencias animistas de origen africano llegadas con los esclavizados. La santería cubana, un ejemplo de sincretismo entre la religión yoruba y la católica, puede interpretarse como una forma de resistencia frente a las creencias de los conquistadores. A través de la burla a la ortodoxia católica, Portela describe la convivencia de distintos sistemas de creencias a partir del personaje de Zeta, como si en el Caribe hubiera espacio para todos:

A veces el padre Ignacio me regaña por lo que él considera mis inclinaciones heterodoxas, mi excesiva tolerancia con cuanto superstición o idolatría aparezca en el horizonte y mi persistente apego al sincretismo. Lo comprendo. Ya se había disgustado muchísimo con mi presencia en un toque de santo en el solar de Los Muchos (no sé si se debe a la música, los dulces, los colores o el baile, el hecho es que me atraen los toques de santo como la luz a las mariposillas; alguien me ha dicho que soy hija de Obbatalá, el jefe del panteón yoruba, y reconozco que me fascina ser hija de alguien tan ilustre), luego se molestó con la referencia al planeta benévolo y después con que prestara atención al vecino testigo de Jehová, sin contar mis coqueteos con la quiromancia, la ouija, el I Ching y el tarot. Lo del panteón

8 Véase el artículo de Rita de Maeseneer sobre la música popular, muy bien argumentado y documentado: “Una breve nota sobre la música popular en *Cien botellas en una pared de Ena Lucía Portela*”, publicado en *Mitologías hoy* (2014), Vol. 10, invierno. 7-15.

escandinavo, en fin, le pareció el colmo de la herejía. (Portela, 2010, pp. 77-78)

Así como en el imaginario de Zeta, y en el Caribe, caben todos, el fragmento anterior sirve para ejemplificar esta idea de una escritura huracanada que se nutre de lo que encuentra a su paso, sea que se refiera al catolicismo, la santería, quiromancia, espiritismo o adivinación china. Esta es una escritura que genera una disrupción a partir del humor y de la decisión de Portela de romper con una tradición escritural mayoritaria en la que el autor desaparece metafóricamente o se mantiene al margen de los acontecimientos de la obra.

En *Cien botellas en una pared* la presencia de Portela es amplia y trasciende el rol de autora. Aparece representada en un personaje, Linda Roth, que desdibuja las fronteras del universo ficcional construido. Además, Portela es una comentarista que habla directamente a los lectores en una suerte de ruptura de la cuarta pared en la edición de 2010 a cargo de Iraida H. López, que incorpora notas al pie sobre distintas referencias intertextuales, coloquialismos y expresiones de la jerga cubana incluidas en la novela, unas entendibles para lectores del Caribe colombiano, pero otras indecifrables sin la ayuda de las aclaraciones.

Algunas de estas notas, escritas por la autora y firmadas con las iniciales ELP, nos permiten sumergirnos en sus pensamientos, experiencias y opiniones sobre distintos temas desde un tono irónico. Lejos de ser simples aclaraciones, estas notas forman parte del tejido ficcional, sobre todo al considerar que varias están firmadas por la protagonista y aparecen atribuidas como “Noticia de Zeta” para darnos mayor contexto sobre algunos aspectos de la historia. Así, al igual que Zeta, Ena Lucía Portela es otro de los personajes de la historia. Además de proponer un cruce entre la realidad y la ficción, las notas al pie “crean puentes entre el estado de la lectura y la consciencia interna de la narrativa; en otras palabras, funcionan como puentes a su exterior” (Romo Carmona, 2013, p. 145).

De este modo, las notas al pie, así como la construcción del personaje de Linda Roth, no solo reflejan la autorreferencialidad e intertextualidad, sino que también sugieren una poética del *collage*, fusionando referencias culturales y literarias para trascender barreras geográficas y culturales que permiten ver en Portela un estilo de escritura posmoderno, en el que las menciones a otras obras tienen igual importancia en la narración (Previtera, 2014). Entonces, *Cien botellas en una pared* es una matrioska rusa que contiene por dentro una obra homónima; es una novela dentro de una novela que presenta un ejercicio metaficcional que reflexiona sobre la realidad representada y la creación literaria. Esta disolución entre los hechos ocurridos y los ficticios aparece en la mención de las dos primeras novelas del personaje de Linda, y Zeta le relata a su pareja como si fueran hechos verídicos, los acontecimientos de *El año próximo en Jerusalén* y *Nocturno Sebastián*, esta última basada en el asesinato truculento del esposo de una de sus amigas y reconstruido de manera literaria por el personaje de la escritora. Esta complejidad discursiva, que bien podría calificarse como disruptiva, revela una riqueza textual que va más allá de la narrativa convencional de otros autores del Caribe menos arriesgados.

Crítica, irónica y paródica son adjetivos que podríamos emplear para describir esta obra, que cuestiona cualquier certeza inamovible. Esto abarca no solo la noción de autor y personaje, como mencionamos anteriormente, sino las convenciones establecidas en los géneros literarios. Por esto, el siguiente aspecto que nos interesa señalar es la manera en que Portela subvierte la novela negra, género en el que podríamos incluir *Cien botellas en una pared* de acuerdo con la editora de la edición que estamos analizando, a partir de sus referencias a autores y personajes clásicos de la narrativa policial, así como a la presencia de elementos como crímenes, detectives y enigmas (Portela, 2010, p. vii). Respecto de lo anterior, López (2011) manifiesta que a través del humor la autora cubana cuestiona los discursos, se burla de las instituciones y parodia las convenciones de este género que suele iniciar con

un crimen, razón por la cual gran parte de la narración se basa en la investigación del hecho delictivo. En *Cien botellas en una pared* se nos anticipa que habrá dos homicidios, pero la resolución de estos no son el centro de la historia ni sabemos quiénes serán los muertos. Esta es una novela que, a diferencia de grandes clásicos como *La llave de cristal* (1931) de Dashiell Hammett o *El sueño eterno* (1939) de Raymond Chandler, no está orientada a la resolución de un misterio ocurrido y, “aunque termine con un asesinato, narra más bien la historia del abuso y la violencia diaria que preceden el hecho” (Birkenmaier, 2014, p. 66). Así, la escritura de Portela se presenta como disruptiva por alejarse de los lineamientos sobre cómo debe escribirse una novela negra, y no presentar verdades incuestionables. En todo momento, incluso al final cuando se hace mención de los detalles que rodean los crímenes, se plantea un halo de incertidumbre sobre los acontecimientos.

En última instancia, la forma de escritura de esta novela plantea una novedad sobre cómo otros autores abordan el tema de la violencia sufrida por las mujeres y las maneras en que los personajes femeninos se enfrentan a esta situación. Tradicionalmente, en el género negro el cuerpo de las mujeres era representado como una tentación por ser superada, el objeto de la violencia o el deseo de los hombres, siempre privilegiando el punto de vista masculino (Golubov, 1995). Sin embargo, como bien lo señala Martín Sevillano (2014), en esta novela de Portela la perspectiva le pertenece a la protagonista que sufre la violencia, pero a través de su voz y la manifestación de su deseo sexual toma el control sobre su propio cuerpo. Un ejemplo de esto lo podemos advertir en el siguiente fragmento de la novela que ocurre durante el primer encuentro de la protagonista Zeta con Moisés:

[—] ¿Quieres que te... —y dijo una barbaridad terrible, sobre sexo, muy explícita y estridente, sucia, soez, vulgar. Inolvidable.

Enmudecí. Debo haberme sonrojado. No porque me espanten esas finuras que la gente de mi barrio profiere lo mismo cuando

se entran a besos que cuando se entran a piñazos. Qué me van a espantar. Las he oído millones de veces. [...] Si aquella se me quedó adentro, incrustada en el cerebro, plena de significados, fue porque la dijo él, con tremendo vozarrón, mirándome a la cara a través de sus gafas puercas. Porque él estaba buenísimo. Porque desde el fondo de mi corazón romántico me hubiera encantado que sus palabras se volvieran realidad, que me hiciera aquello que proponía. (Portela, 2010, p. 130)

La conmoción de la protagonista ante las palabras de quien ejerce la violencia sobre ella, y su manifestación de hacer realidad lo que acaba de escuchar, evidencia las complejidades de este tipo de relaciones. Esto contribuye a que, durante la lectura, regresemos a ese momento de quiebre, a esa disrupción que nos invita a dejar de lado los juicios de valores al tener acceso directo al punto de vista de Zeta y comprender las razones detrás de sus comportamientos, por más problemáticos que estos nos puedan parecer.

OMICUNLÉ: DESTELLOS DE SUBVERSIÓN A LO IMPUESTO EN EL GRAN CARIBE POR EL COLONIALISMO

En el panorama cultural caribeño Rita Indiana es una de las figuras más visibles. Rita Indiana, escritora, compositora, *performer* y cantante oriunda de República Dominicana, es una de las figuras más visibles en el panorama cultural caribeño actual. La Montra, apodo con el que también es conocida, es autora de distintas obras en las que se vislumbran sus intereses literarios referentes al lenguaje coloquial de su Caribe dominicano, la relación entre lo marginal y lo céntrico a partir del peso enorme de países como Estados Unidos en la región, y la insatisfacción con las construcciones en torno al género y el sexo. Siguiendo la idea de Robinson (1985) al respecto de las formas en las que la personalidad de los autores permea en su estilo literario, Rita Indiana desde su androginia y su homosexualidad nos anticipa el sentimiento de insatisfacción presente en el personaje protagonista de *La mucama de Omicunlé*, novela que inicia en 2027, presentándonos a Acilde Figueroa, cria-

da rescatada de la prostitución que trabaja para la santera Esther Escudero, y no conoce nada acerca de la misión que le espera.

La mucama de Omicunlé es una clara subversión tanto de imposiciones escriturales como de la colonización en el Gran Caribe y a la religión impuesta por los colonizadores europeos: la judeocristiana. Una serie de ritos realizados por sus personajes son claramente de origen taíno o africano, la religión africana yoruba es la oficial del Gobierno y la cristiana ha devenido en grupos guerrilleros que ponen bombas y matan personas: “Villa Mella, adonde pidió al chofer que la llevara, era la cuna del movimiento terrorista evangélico que había surgido cuando el presidente Bona declaró religión oficial las 21 Divisiones y su mezcla de deidades africanas y santos católicos” (Rita Indiana, 2015, p. 59).

Conviene resaltar que Omicunlé es la santera del presidente, la que le tira los caracoles; ella es una hija de Yemayá, deidad de la religión yoruba que habita y protege el mar. Y el mar es trascendental en toda la trama de la novela, porque de sus aguas ha salido el que han destinado como el salvador del mar Caribe, que podría verse afectado en el futuro del 2027 y convertirse en un caldo oscuro, sin casi habitantes marinos, contaminado por un derrame nuclear. Pero, el que ha sido designado como el salvador también transgrede la tradición y no ejecuta su destino, sino que hace que prevalezcan sus propios intereses.

Al mismo tiempo, en *La mucama de Omicunlé* la mezcla de tiempos y personajes que habitan en diferentes épocas bajo distintos nombres aumenta la complejidad para algunos lectores. De ahí que puede resultar de difícil comprensión armar el rompecabezas de los saltos temporales y sus diferentes personajes que se interconectan, las temáticas poco usuales como estar en un espacio-tiempo y vivir en otro. El libro deja algunos vacíos, donde no todo es explícito, por lo que el lector debe interpretar y construir con su propia imaginación aquello que se ha insinuado. Para que así se presente lo que Kiarostami afirma sobre el séptimo arte, en la entrevista que le hace Jean-Luc Nancy (2009):

Cuando mi imaginación se implica, el poema se vuelve mío. Si tengo una representación de imágenes en la memoria, si poseo sus códigos puedo acceder a su misterio... la incompreensión forma parte de la esencia de la poesía... Creo que si el cine debe ser considerado como un arte mayor, hay que otorgarle esa posibilidad de no ser comprendido. En diferentes momentos de la vida, una película puede dejarnos diferentes impresiones. (pp. 126-127)

De forma similar a lo sostenido por Kiarostami, en cuanto a la poesía y el cine, y su misterio, lo podemos relacionar con *La mucama de Omicunlé*, la cuarta novela de Rita Indiana, porque su comprensión total no existe, ni la certidumbre en ciertos apartados. Como tan poco lo es, para brindar un ejemplo más, la novela de Irene Solá, *Canto yo y la montaña baila*, premio Anagrama en catalán en 2019. Hay varias historias que no se llegan a dilucidar del todo y se prestan para muchas interpretaciones, como lo que ocurrió con las mujeres de agua y con los recuerdos de la infancia que se han perdido y dejan huecos. De manera similar, en *Cobra* de Sarduy nos quedamos con el goce, con el deleite de sus palabras, porque armar un orden narrativo o un relato con una trama definida es difícil y es mejor el goce de aquello que no se comprende como sostiene Kiarostami.

De modo que, en el cine de Kiarostami se deja al espectador llenar los vacíos, atar los lazos invisibles, los que se puedan, y los otros quedan libres, sin límites. Y esto se puede relacionar con la escritura de Indiana y Portela porque “si se considera verdaderamente como un arte, su ambigüedad y su misterio son indispensables” (Nancy, 2009, p. 127). Allí radica parte del embrujo de *La mucama de Omicunlé*. Hay misterios en varios de sus capítulos, pongamos por caso: no llegar a saber por qué el escogido que “salvará al mundo” nace del mar y hay que cuidarlo y bañarlo con leche de coco hasta que se termine de formar y despierte. No sabemos el porqué de los viajes al tiempo de los bucaneros. Solo a pocas páginas de finalizar una luz parece esclarecer los misterios, y, sin embargo, algunos quedan flotando en un marasmo en el

que solo la imaginación de cada lector puede recrear distintas soluciones y decir por qué el personaje principal traiciona a las deidades yorubas y humanos implicados. Entonces, se invita al lector a descubrir, a narrar lo inenarrable. Y viene a ser lo que afirma Kiarostami y se extrapola a la literatura: “Hay que prever un cine inacabado e incompleto, para que el espectador pueda intervenir y llenar los vacíos, las lagunas” (Nancy, 2009, p. 128).

A diferencia de *La mucama de Omicunlé*, su siguiente novela, *Hecho en Saturno* (2018), es todo lo contrario de lo que hemos resaltado. En una entrevista antes de su publicación, la autora dominicana explica que su próxima novela será en un solo tiempo, una novela lineal con la pérdida del encanto del que habla Kiarostami. *Hecho en Saturno* es tan comprensible en su totalidad que desencanta, no tiene vacíos por llenar como sí los tiene *La mucama de Omicunlé*. El misterio nos dejó de atrapar, como el grupo musical de la dominicana que se llama *Rita Indiana y los misterios*. Misterios por llenar se pueden observar en varias de las letras de las canciones de este grupo, además del uso de un lenguaje vernáculo dominicano, como es el caso de la canción *El juidero*.⁹

De la misma manera que *Cien botellas en una pared* plantea una ruptura con el género en el cual se clasifica, podemos notar que en *La mucama de Omicunlé* esta situación ocurre en relación al género de ciencia ficción. Esta novela podríamos suscribirla a la narrativa de lo inusual, categoría que de acuerdo con Alemany Bay (2019) se refiere a una variante dentro de lo fantástico y es un tipo de expresión antimimética configurada en oposición al realismo, pero que “toma como punto de partida lo real, pues este

⁹ La canilla preparada pa' juir / La pantalla en treintamil / Me tragué la gasolina / Con un ambenyl entero Sin abri' la boca 'toy metiendo miedo / Con e'to beat haciendo colte / 'E patelito de e'pinaca en to' e'to cuero' / Son ajeno, son del que lo' toque con má' fuego / De éxodo / Voy pa' Puerto Rico / De éxodo / Má' lejo' que Egipto / Con un pentagrama 'e cicatrice / En la cabeza a lo Jack Veneno / Mándale la horma a to' tu' tío' en el e'tranjero / Pa' que manden tenni' / Que se armó el juidero.

sigue siendo el referente palpable y necesario para establecer las diferencias” (p. 307). Temáticas como la desigualdad económica, la inconformidad con el cuerpo que se habita, la crisis climática, el racismo, entre otras problemáticas que conocemos y podemos relacionar con un referente palpable, aparecen representadas en la novela. No obstante, Indiana trasciende incorporándole elementos fantásticos y personajes relacionados con el panteón yoruba. La novela inicia presentando una versión futurista de República Dominicana en 2027, devastada por una crisis ambiental y la presencia de un virus, donde se reconocen distintos avances tecnológicos que hasta este momento no existen. A partir de estos elementos, podríamos pensar que *La mucama de Omicunlé* es una obra de ciencia ficción que especula sobre un futuro probable, una distopía a la que nos encaminamos debido al consumismo y la contaminación. No obstante, Indiana plantea una hibridación con el género fantástico al presentar “fenómenos, situaciones, que suponen una transgresión de nuestra concepción de lo real, puesto que se trata de fenómenos imposibles, inexplicables según dicha concepción” (Roas, 2006, p. 95). En esta novela, los personajes no logran trasladarse a distintas épocas mediante una máquina desarrollada gracias a avances tecnológicos, como sería el caso si se tratase de una historia de ciencia ficción convencional como *La máquina del tiempo* (1895) de H. G. Wells o la trilogía cinematográfica *Back to the Future* de Robert Zemeckis. Más bien, Acilde es un elegido con la misión de viajar al pasado para salvar el ecosistema marino de un desastre ecológico, cuyo viaje en el tiempo se produce al entrar en contacto con una anémona, un animal en vía de extinción que se relaciona con un entramado de prácticas de santería y de la cosmovisión yoruba.

El tema de los viajes al pasado se relaciona con la estructura disruptiva de esta novela en la que cada capítulo corresponde a un tiempo distinto al del capítulo inmediatamente anterior. Sea en 2027 con el personaje de Acilde, tiempo en el que inicia la novela, o con Argenis en 2001, el momento donde tiene lugar el

segundo capítulo. En esa medida, el presente futurista, un pasado más cercano a nuestros días, o un futuro y un pasado que resultan más lejanos a este presente se entrelazan en esta novela. Sobre su estructura, Estévez Ballesteró (2019) establece que:

La trama narrativa produce un desgarramiento del curso normal del tiempo comprendido en términos de una sucesión cronológica. La novela, situada en el horizonte de un futuro distópico, narra y pone en escena el desencadenamiento del tiempo del fin. Tal desencadenamiento, no obstante, se plantea desde el inicio del relato como un movimiento plural y múltiple: su primera vez, su puesta en marcha, ha tenido y tiene lugar varias veces, se reitera en los diferentes presentes en los que habitan los personajes tanto como en los múltiples pasados que se entremezclan con esos presentes y en los futuros potenciales que se ramifican de modo rizomático. (p. 86)

Así como en la trama hay una ruptura del orden lineal, la escritura de Rita Indiana sobresalta e invita a volver atrás para asegurarse de estar siguiendo correctamente la historia y el viaje de los personajes. Su estilo de escritura por momentos es cercano a la oralidad del Caribe dominicano, cargado de coloquialismos en los diálogos; musical como la misma Indiana, con frases de canciones en inglés; anticolonial en su mención; la importancia que le concede a deidades yorubas; y crítico de la cultura del consumo por medio de las alusiones a marcas de productos de lujo y otros de consumo popular. Todos estos elementos coexisten en este mar turbio, no tanto por la complejidad de su lenguaje, sino más bien por el devenir de los acontecimientos. A propósito de la escritura de esta autora, Bustamante Escalona (2017) reconoce en la autora una estética lúdica que se basa en la desarticulación en distintos niveles de distintos discursos, sean los identitarios, los nacionales o los mediáticos. La de Indiana es una escritura experimental y disruptiva frente a otras novelas del mismo género, que cuestiona, toma referentes de afuera para incorporarles el toque local y de esa manera criticarlos, profanarlos, desacralizarlos. Sea

que estemos hablando de la profecía yoruba de un elegido o de la industria del arte, que como vemos en la novela, se aprovecha de los artistas y se apropia de sus obras.

A MANERA DE CIERRE

Cien botellas en una pared y *La mucama de Omicunlé* son novelas que constituyen ejemplos significativos de escrituras disruptivas en el Gran Caribe, en las que el estilo de sus autoras otorga ese carácter singular por el que vale la pena detenerse a estudiarlas. Desde su forma de escritura hasta elementos relacionados con su argumento, estas obras desafían las convenciones establecidas en distintos niveles. Ya sea subvirtiendo las características tradicionales de la novela negra, mezclando elementos de la cosmogonía yoruba con un universo futurista y distópico, por medio de una escritura de collage, intertextual, autorreferencial o una estructura fragmentaria que recuerda a las piezas de un rompecabezas que debe ser organizado por los lectores, con vacíos y lagunas por llenar, lo que le otorga un carácter especial de acuerdo con Roland Barthes. De esta manera, las novelas de Portela e Indiana se distinguen de otras a partir de su cualidad huracanada y la originalidad para abordar sus temáticas.

Así pues, este artículo busca contribuir al debate sobre el estilo en la escritura, enfocándose particularmente en las obras de autoras de Latinoamérica y sobre todo del Caribe. Además, se pretende impulsar futuras investigaciones sobre narradoras del Caribe que pongan un especial énfasis en el trabajo de un estilo propio, tal como el analizado por Barthes en Flaubert con su construcción literaria a partir de las correcciones exhaustivas de sus textos y la construcción de cada frase como un objeto de estilo, vida y trabajo (2011a, p. 135). En ese sentido, cabe destacar la narrativa de Ena Lucía Portela y Rita Indiana como casos de estudio ejemplares en la construcción de un estilo, que no solo enriquecen el amplio abanico de la literatura contemporánea, sino

que también promueven un análisis más profundo y crítico sobre el panorama literario de mujeres en el Gran Caribe.

Un punto de unión en estas narradoras dominicana y cubana es el mar, que en la religión yoruba proveniente del África y practicada en Cuba y República Dominicana tiene como orishas (dioses) a Olokún y Yemayá. En *La mucama de Omicunlé* es el mar contaminado por un derrame nuclear y Acilde, el enviado de Olokún, visto como un ficticio salvador que traiciona al mar. Mientras que en *Cien botellas en una pared* es el mar el reino de Yemayá, el mar por el que huyen cubanos, como JJ, novio de la protagonista, quien secuestra el barco que hace el recorrido entre La Habana y Regla, para cambiarle su rumbo habitual y encaminarlo hacia los Estados Unidos.

Ese país del primer mundo es el destino de muchos habitantes del Caribe que lo cruzan a través de sus aguas en esta diáspora actual de caribeños, muchos de ellos afrodescendientes, huyendo de dictaduras y condiciones socioeconómicas precarias. Otra diáspora como la de sus ancestros africanos, esclavizados y traídos de sus lugares de origen a tierras americanas. En tal sentido, desde la perspectiva del mar Caribe como tránsito de una epopeya, se proponen investigaciones posteriores sobre las dos novelas de Rita Indiana y Ena Lucía Portela.

Queda por plantear qué otras autoras del Gran Caribe tienen una escritura que exige un trabajo de estilo, en la construcción de la frase, y que viven la “estructura del lenguaje como una pasión” (Barthes, 2011b, p. 131). Al mismo tiempo que se comparen con otras prosistas fuera del Caribe o de otros continentes para ampliar los análisis y no quedarnos solo con estudios de autores que son del mismo país o del Caribe. Para reafirmar este punto, Portela (2017) afirma en su libro de ensayos *Con hambre y sin dinero*: “Perpetuar el mismo prejuicio: los escritores cubanos solo podemos ser comprendidos, ya sea por hache o por be, a partir de referentes cubanos. Así nos aíslan y nos aislamos” (p. 148).

REFERENCIAS

- Alemaný Bay, C. (2019). ¿Una nueva modalidad de lo insólito en tiempos posmodernos?: la narrativa de lo inusual. En N. Álvarez Méndez & A. Abello Verano (Eds.), *Realidades fracturadas: estéticas de lo insólito en la narrativa en lengua española (1980-2018)* (pp. 307-324). Visor Libros.
- Araújo, N. (2003). Erizar y divertir: la poética de Ena Lucía Portela. En *Diálogos en el umbral*, (pp. 82-111). Santiago de Cuba, Editorial Oriente.
- Benítez Rojo, A. (1998). *La isla que se repite: el Caribe y la perspectiva posmoderna*. Barcelona: Casiopea, Colección Ceiba.
- Barthes, R. (1994). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. C. Fernández (Trad.). Paidós.
- Barthes, R. (2011a). *El Grado cero de la escritura y nuevos ensayos críticos*. N. Rosa & P. Willson (Trads.). Siglo veintiuno editores.
- Barthes, R. (2011b). *El placer del texto y lección inaugural*. N. Rosa & O. Terán (Trads.). Siglo veintiuno editores.
- Birkenmaier, A. (2014). El linchamiento, el teléfono móvil y la gran ciudad: dos ficciones negras de Ena Lucía Portela. *Mitologías Hoy*, 10, 63-71. <https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.188Bustamante>
- Escalona, F. (2017). Rita Indiana Hernández: una escritura que retuerce los márgenes y los paradigmas de representación identitaria. En F. Bustamante Escalona (Ed.), *Rita Indiana Archivos*, (pp. 259-289). Ediciones Cielonaranja.
- Christian, K. S. (2013). Beyond Essence: Performing Gender and Sexuality in Ena Lucía Portela's Cien botellas en una pared. *International Journal of Cuban Studies*, 5(2), 184-201. <https://doi.org/10.13169/intejcubastud.5.2.0184>.
- Condé, M. (2019). *Corazón que ríe, corazón que llora*. M. A. Alonso (Trad.). Salamanca: Impedimenta.
- Deckard, S. & Oloff, K. (2020). "The One Who Comes from the Sea": Marine Crisis and the New Oceanic Weird in Rita Indiana's La mucama de Omicunlé (2015). *Humanities*, 9(3), 1-14. <https://doi.org/10.3390/h9030086>

- Difusión Periférica. (2017, abril 20). *La mucama de Omicunlé obtiene el Gran Premio de Literatura*. Librería Siglo. Recuperado de: <https://libreriasiglo.com/noticias-eventos/premio-mucama-de-omicunle>.
- Estévez Ballester, M. A. (2019). Cuerpos del Desastre: Mutantes, Transformistas y (A)normales. *Caracol*, (18), 83-100. <https://doi.org/10.11606/issn.2317-9651.v18i18p83-100>.
- Falconí, D. (2014). De lo queer/cuir/cuy(r) en América Latina: Accidentes y malos entendidos en la narrativa de Ena Lucía Portela. *Mitologías Hoy*, 10, 95-113. <https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.191>.
- Fanon, F. (2009). *Piel negra, máscaras blancas*. I. Álvarez Moreno, P. Monleón Alonso & A. Useros Martín (Trad.). Madrid: Ediciones Akal.
- Fuentes Leal, M., & Brito Martínez, B. (2022). Una poética en torno a las ruinas en cien botellas en una pared de Ena Lucía Portela. *Literatura y lingüística*, (46), 545-563. <https://dx.doi.org/10.29344/0717621x.46.2706>
- García Robayo, M. (2015). *Hasta que pase un huracán*. Bogotá: Laguna Libros.
- Golubov, N. (1995). La masculinidad, la feminidad y la novela negra. *Anuario de Letras Modernas*, 5, 99-121. <https://doi.org/10.22201/ffyl.01860526p.1992.5.935>.
- Gonzenbach Perkins, A. (2021). Queer Materiality, Contestatory Histories, and Disperse Bodies in La mucama de Omicunlé. *Journal of Latin American Cultural Studies*, 30(1), 47-60. <https://doi.org/10.1080/13569325.2020.1848812>.
- Herrmann, J. B., van Dalen-Oskam, K., & Schöch, C. (2015). Revisiting Style, a Key Concept in Literary Studies. *Journal of Literary Theory*, 9(1), 25-52. <https://doi.org/10.1515/jlt-2015-0003>.
- Hey-Colon, R. (2023). *Channeling Knowledges. Water and Afro-diasporic Spirits in Latinx and Caribbean Worlds*. Texas: University of Texas Press.
- Large, S. (2017). Las especificidades del feminismo lésbico decolonial caribeño bajo el prisma de la literatura: los casos de Yolanda Arroyo Pizarro y Rita Indiana Hernández. *Amerika* [En línea], (16), 1-12. <https://doi.org/10.4000/amerika.8116>.

- López, M. (2011). Tras el legado de Marlow: novelas cubanas de hoy. *América Latina Hoy*, 58, 81-99. <https://doi.org/10.14201/alh.8507>.
- López, M. & Portela, E.L. (2009). Ena Lucía Portela. Entrevista. *Hispanamérica*, Abril, Año 38(112), 49-59. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3076678>.
- Martín Sevillano, A. B. (2014). Violencia de género en la narrativa cubana contemporánea: deseo femenino y masculinidad hegemónica. *Hispanic review*, 82(2), 175-197. <https://dx.doi.org/10.1353/hir.2014.0017>.
- Minjárez, S. (2014). Humor y autodestrucción: la construcción de la indefinición identitaria en la narrativa breve de Ena Lucía Portela. *Mitologías Hoy*, 10, 33-48. Recuperado de: <https://raco.cat/index.php/mitologias/article/view/v10-minjares/373472>.
- Nancy, J. (2009). *La evidencia del filme. El cine de Abbas Kiarostami*. I. Antón (Trad.). Madrid: Errata naturae ediciones.
- Piazza, S. (2016). The Writer's Soundtrack in Cien botellas en una pared. *Mester*, 44. <https://doi.org/10.5070/M3441037795>.
- Portela, E.L. (2010). *Cien botellas en una pared*. Doral: Stockcero y La Habana: Ediciones Unión (2003).
- Portela, E.L. (2009). *El viejo, el asesino, yo y otros cuentos*. Doral: Stockcero.
- Portela, E.L. (2017). *Con hambre y sin dinero*. La Habana: Ediciones Unión.
- Previtera, R. (2014). Entre intertexto y paratexto: los juegos cultos de Ena Lucía Portela. *Mitologías Hoy*, 10, 115-127. Recuperado de: <https://raco.cat/index.php/mitologias/article/view/v10-previtera>.
- Rita Indiana (2015). *La mucama de Omicunlé*. Cáceres: Periférica.
- Roas, D. (2006). Hacia una teoría sobre el miedo y lo fantástico. *Semiosis*, 2(3), 95-116. Recuperado de: https://www.academia.edu/67770434/Hacia_una_teor%C3%ADa_sobre_el_miedo_y_lo_fant%C3%A1stico.
- Robinson, J. (1985). Style and Personality in the Literary Work. *The Philosophical Review*, 94(2), 227-247. <https://doi.org/10.2307/2185429>.
- Romo Carmona, M. (2013). No se puede ser cubano en cualquier parte: la metáfora del derrumbe en La fiesta vigilada y Cien botellas en una pared. *Crítica Hispánica*, 35(2), 240-254. Recuperado de: https://academicworks.cuny.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1233&context=cc_oers.