

UNA BREVE NOTA SOBRE LA MÚSICA POPULAR EN *CIEEN BOTELLAS EN UNA PARED* DE ENA LUCÍA PORTELA

A short note on popular music in Cien botellas en una pared, by Ena Lucía Portela

RITA DE MAESENEER
UNIVERSITEIT ANTWERPEN
rita.demaeseneer@uantwerpen.be

Resumen: En este artículo se estudian la presencia de la música popular y su funcionalidad en la novela *Cien botellas en una pared* (2002) de Ena Lucía Portela. Se analizan los géneros utilizados y las circunstancias en las que los personajes recurren a la música popular. Se plantea que la inserción de la música popular —en el texto y en las explicaciones de las notas— contribuye a plasmar la poética porteliana. Su uso es distinto de la manera como procedieron otros autores para crear un “Special Period Exotic”.

Palabras clave: cultura cubana, música popular, Período Especial, Ena Lucía Portela

Abstract: I study the presence of popular music and its functionality in Ena Lucía Portela’s novel *Cien botellas en una pared* (2002). I explore the genres that are used and the circumstances in which the characters evoke popular music. I argue that the inclusion of popular music —in the text and in the footnote references— contributes to Portela’s poetics. It differs from the use by other Cuban authors as part of the Special Period Exotic.

Keywords: Cuban culture, popular music, Special Period, Ena Lucía Portela

Para Mathilde Quitard, in memoriam, que viva Changó

Los textos de Ena Lucía Portela se caracterizan por “la escritura como tema; la deconstrucción/ desmitificación de los valores del sistema; la fragmentación caótica y la función lúdica del relato; el des-centramiento y predominio de lo marginal, y el tratamiento de temas tabúes” (Timmer, 2004: 29). Encontramos estos rasgos también en *Cien botellas en una pared* (2002). Esta novela, situada en el Período Especial, evoca la relación abusiva entre Zeta y Moisés y la amistad con la escritora lesbiana Linda Roth. Los estudiosos han abordado la relación de esta “novela negra posmoderna” con el género policial (López, 2010: vii), la descomposición de la ciudad (Moulin Civil, 2002), la funcionalidad del humor (Casamayor, 2009), la posición de Portela respecto a la literatura cubana durante el Período Especial (Loss, 2007), el recurso al vernáculo cubano (Gentile, 2014), la caracterización de los personajes (Bolognese, 2012). De las cuatro novelas escritas hasta la fecha por Ena Lucía Portela *Cien botellas en una pared* es la obra menos complicada en lo que atañe a la estructura y desarrollo de la trama. No obstante, al igual que muchos otros textos de la autora, presenta ciertos problemas de comprensión para los no familiarizados con la “enciclopedia” porteliana, la cual requiere de un lector que conozca el contexto y el lenguaje cubanos y que disponga de una amplia cultura. Lo prueban las explicaciones en la edición al cuidado de Iriada López en la que figuran 545 notas al calce cuya mitad atañe a explicaciones léxicas. Son agregadas por la editora, con la excepción de unas pocas de la mano de Portela, además de las “noticias de Zeta” que casi todas son traducciones de los latinajos de Moisés. Lo que hace muy particulares estas notas de la editora sobre referencias culturales y jerga cubana es que bastantes son glosadas a su vez por Portela, como si fuese una nota sobre una nota, una nota a la segunda potencia. Veinticuatro notas se refieren a las remisiones a la música popular. En la introducción Iriada López señala que fueron redactadas con la ayuda de un experto en el tema (López, 2010: xxxvi). Aunque el substrato musical no es el más importante, cuantitativamente hablando, su presencia desde el título, tomado de una canción infantil, y los comentarios aprobatorios de Ena Lucía Portela en cuanto a las canciones citadas, parecen sugerir que su incorporación ha sido muy deliberada. Por eso, mi propósito consiste en averiguar cuáles son las funcionalidades de la música popular y de sus respectivas explicaciones en nota en esta novela. Investigaré qué géneros son incorporados, quiénes recurren a la música popular, la manera como se inserta en el hipertexto y el porqué de su presencia. A partir de este análisis planteo que la inserción del discurso de la música popular como intertexto contribuye de una manera sutil a definir la poética de Portela en su ambigüedad y complejidad. Se aleja claramente de las connotaciones de exotismo y nostalgia a lo Buena Vista Social Club, explotadas en cierta literatura sobre el Período Especial.

Por lo que se refiere al concepto de música popular, lo uso en un sentido amplio. Chris Rojek empieza su introducción a los cuatro volúmenes sobre *Popular Music* de la siguiente manera:

Popular music refers to the music produced by and for the people. It is a derivation from the Latin word *popularis*, meaning belonging to the people [...] the term 'popular' carries two paradoxical yet deeply entwined quantitative and qualitative meanings. The quantitative, descriptive meaning is simply the traditions and practices carried on by the people. The qualitative, evaluative meaning is the categorization of popular practice as 'low' and 'base'. (Rojek, 2012: xix)

La acepción más difundida atañe a la música que escucha gran parte de la población por oposición a la música erudita, clásica. Como la cultura popular y la cultura de masas se van confundiendo cada vez más (Martín Barbero), la música popular es la que puede ser consumida por cualquiera, debido a los medios de comunicación y las estrategias de marketing. Como se desprende de la definición de Rojek, el término es a veces ampliado hacia o confundido con lo que algunos llaman música tradicional o folklórica. Es aquella que se transmite de generación en generación como parte de una herencia cultural. En esta categoría podrían caer también las canciones infantiles. Haré uso de todas estas acepciones en mi análisis, aunque la parte más sustancial se referirá al sentido más conocido como música escuchada por un público amplio.

Un repaso general de las referencias musicales ya nos proporciona algunas pistas. En primer lugar, se destaca que en la mayoría de los casos se citan partes de la letra de las canciones que son efectivamente cantadas o escuchadas por los personajes, mientras que pocas remisiones se diluyen en las frases como un sintagma más, de modo que podrían pasar desapercibidas para el lector, al menos si no consultara las notas. Las canciones aportan una dimensión más a la oralidad y a la cacofonía/polifonía que caracteriza el libro. Subrayan la musicalidad, un tema poco estudiado en la obra porteliana. *Cien botellas en una pared* abunda en repetidas construcciones tripartitas, remedos del lenguaje oral, *leitmotifs* como el diablillo de cola torcida, que marca también el ritmo de su novela siguiente, *La sombra del caminante*. Estos rasgos de la oralidad hacen que la obra se inscriba en toda una tradición muy caribeña cuyo mayor representante cubano sería Cabrera Infante. En segundo lugar, resaltan el carácter cubano, local, subrayado en las notas. O bien se trata de grupos y cantantes de origen cubano, o bien, en el caso de que no se trate de canciones vernáculas, Portela menciona en sus observaciones adicionales a intérpretes y músicos cubanos. Por ejemplo, sobre el bolero "En las tinieblas" del compositor mexicano Alfredo Gil, quien integró el trío Los Panchos, agrega: "Este bolerón alcanzó una enorme popularidad, allá por los años 50, en las voces de los intérpretes cubanos José Tejedor y Luis Oviedo, uno de los mejores dúos en la historia de nuestra música popular"

(Portela, 2010: 34, nota 48). La mayoría de las remisiones a la música popular refuerzan por tanto la cubanidad de la obra, muy explícita mediante el uso de los registros del lenguaje cubano, y constituyen un contrapeso al carácter universal de las referencias literarias y cinematográficas diseminadas por el libro. Esta tensión entre lo local y lo universal es otro elemento caracterizador de los escritos portelianos. Una última observación general atañe a los personajes que recurren a este tipo de intertextualidad. A primera vista, son los marginados, los subalternos los que más se expresan mediante préstamos de la música popular: Danai, La Gofia, Zeta y los borrachos de la Esquina del Martillo Alegre son los más propicios a expresarse de este modo. No obstante, en un contexto latinoamericano es difícil trazar los límites de manera clara y algunos géneros populares se han convertido en el bien común de todas las clases sociales. Así Linda, la culta recluida en su penthouse, tararea un famosísimo cha cha cha, “Rico vacilón” (Portela, 2010: 117). A la vez, también Zeta problematiza su supuesta marginalidad cultural. No sólo es capaz de traducir latinajos, sino que también está familiarizada con la música culta. Así pone música clásica de Mozart y hasta de Schönberg (este último a instigación de Linda) para contrarrestar la bulla provocada por Poliéster y su cornetín. Ya lo había observado Bolognese: “Zeta, que podría ser una mirada subalterna, no habla como subalterna, así como la mirada de Linda, mirada de la privilegiada, en realidad tampoco lo es” (2012: 357).

En cuanto a los géneros más presentes, se destacan el bolero y la salsa. En sus reflexiones sobre el tema, Aparicio (1993) distingue entre canciones centrífugas y centrípetas, alegres y expansivas en sus movimientos por un lado, recogidas y que se bailan en una losa, por otro lado. El bolero podría ilustrar lo centrípeto, la salsa y la guaracha serían ejemplos de lo centrífugo. La autora cubana parece respetar esta subdivisión básica, aunque a la vez la subvierte en un modo típicamente porteliano.

Así, la letra de boleros es incluida en situaciones de supuesta relación amorosa. Como es sabido, la mayoría de estas canciones sentimentales evoca el amor perdido, por ejemplo, el bolero “Deuda” con sus “penas de una cruel desilusión” (Portela, 2010: 157) que Zeta recuerda pensando en el rechazo de Danai por parte de Linda. Paradójicamente, los boleros sirven muchas veces para expresar amor o provocar enamoramiento. Es el caso del bolero “Linda” del que Zeta usa dos frases que irónicamente tendrían que expresar su posición de “satélite amoroso” respecto a Moisés: “yo trataba de engañarlo, engatusarlo y hacerlo pasar por idiota cuando fingía comprenderlo, cuando lo llamaba yuyito y moñito, cuando le cantaba aquello de “Mira que eres lindo.../ qué precioso eres” (Portela, 2010: 6). Moisés está lejos de ser este amor perfecto, más bien representa todo lo contrario. Al invertir el género respecto al bolero inicial (“Mira que eres linda”) en el eje dialógico yo (Zeta)- tú (Moisés), Zeta acentúa aún más la ironía. El título del bolero, “Linda” y el contenido propician aún otro juego. Copio parte de la letra: “Mira que eres linda/qué preciosa eres. /Verdad que en mi vida/no he visto muñeca/más linda que

tú/con esos ojazos/que parecen soles,/con esa mirada/siempre enamorada/con que miras tú”. El énfasis en los ojos no sólo retoma el cliché, ya presente desde el amor cortés medieval, de que se enamora por los ojos, sino que es lo que une (por ocultación) a Moisés y a Linda en su primer encuentro con Zeta: en ambas escenas Zeta enfatiza que tienen gafas y esconden los ojos. Por tanto, mediante la remisión al bolero “Linda” se anuncia la aparición de Linda Roth, y se fusiona a Moisés con Linda, cuyo paralelismo en comportamiento violento y ‘machista’ ha sido subrayado por críticos como Valmaña Lastres. Esta (con)fusión es explicitada y complicada cuando Zeta hace el amor en el malecón con JJ quien pronuncia “Linda” no refiriéndose al adjetivo sino al nombre propio, ya que confiesa que Linda era su único amor... imposible. Induce a Zeta a caracterizar la situación mediante otro bolero, “Inolvidable”: “Como dice el bolero, «He besado otras bocas buscando nuevas ansiedades»” (Portela, 2010: 120). Sigue la confusión literal hasta en el último capítulo, cuando Alix mezcla en sus sueños a Zeta y Linda. De esta manera, el bolero no sólo contribuye a burlarse de su contenido sumamente patriarcal y tradicional y a jugar con la polisemia, sino también a entrecruzar personajes, sexos y género, otra constante en la poética de Portela.

Miremos otro ejemplo que permite ver el juego subversivo con el fondo bolerístico. El padre homosexual de Zeta canta un bolero “En las tinieblas”: “Miraba al cielo como los mártires cristianos cuando se los iban a zampar los leones y canturreaba con voz lastimera: «Me abandonaste en las tinieblas de la noche.../y me dejaste sin ninguna orientación»” (Portela, 2010: 34). El juego yo-tú es desvirtuado, ya que el padre se dirige a un destinatario ausente para siempre, la mamá fallecida. La situación tampoco concuerda con el contenido del bolero, el deseo de que regrese la amada, sino que expresa el desamparo del padre que abomina de ser padre. No muere el yo tal como se sugiere en el bolero al final, “porque si no vuelves, mi amor, me muero”, sino que es la mamá la que falleció en el parto.

No deja de llamar la atención que la gran mayoría de los boleros citados (“Deuda”, “Linda”, “Inolvidable”, “En las tinieblas”...) tenían éxito en los cincuenta. Es como si Portela quisiera invitar a recordar y retroceder a tiempos pasados subrayando de manera irónica no sólo la “nostalgia de la seducción” (vertiente nocional del bolero), sino también “la seducción de la nostalgia” (vertiente temporal) que implica el bolero según Valerio-Holguín (2000: 211). No obstante, no implica en absoluto exaltación de este período pre-revolucionario en su totalidad, un recurso contrastivo frecuente en muchas novelas sobre el Período Especial. Sólo importa la reivindicación de este fondo musical como parte inherente de la cultura cubana.

Si los boleros retrotraen al lector al pasado y atañen al amor, la fiesta y la bulla se prestan a la salsa y la timba, la variante salsera tan de moda en los noventa (Perna, 2005). Son los géneros a los que se alude mediante la enumeración de una serie de grupos famosos en los noventa que provocan una guerra de decibeles: “el Médico de la Salsa, NG La

Banda, la Orquesta Revé, Paulo F.G. y su Élite, Adalberto y su Son, no sé quién y su Trabuco y la Charanga Habanera en un todos contra todos a ver quién es el más bárbaro, el más vociferante, el más duro de la película” (Portela, 2010: 44). En la fiesta de cumpleaños de La Gofia se reproduce la letra de varias canciones de salsa del grupo Adalberto y su son, como, “A bailar el toca toca... yo te toco/tú me tocas...” (Portela, 2010: 140). Al citar letras de salsa en esta fiesta de lesbianas, se subvierte la relación heteronormativa celebrada en muchas canciones de salsa. Como es sabido el potencial de la cultura popular para el *queering* es muy grande (Doty, 1993). Del mismo modo irónico se puede interpretar la otra salsa citada: “Yo soy normal, natural/ [...] / pero un poquito acelera’o” (Portela, 2010: 143) de los Van Van. Dentro de estos géneros centrífugos podemos situar asimismo las canciones de los borrachos. Entran en escena presentándose a sí mismos mediante la guaracha “Traigo un tumbao, que me vengo cayendo.../que me vengo cayendo, de la juma que tengo...” (Portela, 2010: 42). El coro de los borrachos hace las veces de un coro de la antigüedad, que desempeñaba el papel de portavoz entre la realidad escénica y la realidad del espectador, es intermediario entre estos dos mundos que son mutuamente interpenetrables. Son actores y espectadores a la vez que tienen la posibilidad de comentar los eventos en la obra teatral y guían de este modo al público. El coro de los borrachos desempeña la misma función en la novela. Formulan comentarios mediante sus canciones, por ejemplo, la guaracha “María Cristina me quiere gobernar” para definir la relación entre el negro Pancholo y Yadelis que lo tiene dominado (Portela, 2010: 106) o el son montuno “Yo sí como candela” para caracterizar a Moisés: “Los borrachos del portal se apartaban a su paso como lacayos ante un rey. Cuando ya el rey iba lejos y no podía escucharlos, le cantaban a coro aquello de “Tú no juegues conmigo.../que yo como candela...” (Portela, 2010: 178). Al otorgarle un papel de coro clásico a los borrachos muy idiosincráticos, Portela vuelve a combinar lo universal y lo local y a mezclar *high and low*.

Como último ejemplo y a modo de síntesis de las estrategias usadas por Portela, quisiera detenerme en la canción folclórica popular que ha inspirado el título: “Cien botellas en una pared.../ si una botella ha de caer.../noventa y nueve botellas en un pared”. En la nota agregada por Portela en la primera mención, relaciona esta canción con la infancia y critica la intolerancia de los adultos que no aguantan esa canción interminable. No obstante, la autora nos pone sobre un mal pie y siembra ambigüedad: *Cien botellas en una pared* es una canción infantil (inocencia), pero también una canción de borrachos (decadencia). Además, contrariamente a lo que he venido observando sobre las otras referencias, el sonsonete no expresa la idiosincrasia cubana, sino que es una traducción de una canción usual en Estados Unidos y Canadá, *One hundred bottles on the Wall* o *99 bottles of beer on the Wall*. A nivel personal, es una especie de mantra que acompaña a Zeta del inicio al final. Le permite tranquilizarse, huir de la violencia de Moisés, no precipitarse al abismo,

superar percances, por ejemplo en su primera mención: “De lo más entretenido, el sonsonete era también un sortilegio para conjurar la catástrofe. Me gustaba creer que, si llegaba a cero, no ocurriría ninguna desgracia” (Portela, 2010: 8). Desde un punto de vista más general, el tema de la caída permea toda la novela. Hay caídas y golpes en escenas repletas de humor situacional, por ejemplo, cuando el vaso de vidrio lanzado hacia Linda aterriza en la cara del vendedor de refrescos. De manera más trágica, al final Moisés cae por su propio peso de la ventana abierta. A nivel figurado, se evoca a figuras en decadencia, muchas veces causada por el alcoholismo. Es el caso del padre de Yadelis: “Oír hablar de botellas la [a Yadelis] ponía aún más nerviosa, porque su padrastro era alcohólico y abusivo” (Portela, 2010: 57). Además, el país entero se cae en pedazos debido al Período Especial. Ya no responde a la idea de construcción de un futuro con un hombre nuevo como proyecto revolucionario. El país llega a cero, lo cual le aterra a Zeta: “En lugar de la canción de las cien botellas, cantaba esa otra que dice: “El coco no tiene agua.../no tiene masa.../no tiene na’.../ay, no tiene na’...”, pues me había quedado sin fuerzas para llegar a cero. Creo que me asustaba la idea de llegar a cero” (Portela, 2010: 74). No obstante, tal como lo plantea Casamayor, esta idea de la caída, del vacío y de la nada no implica “inexistencia o intrascendencia” (2009: 7), es la manera porteliana de posicionarse en la vida.

Podemos concluir que la música popular no constituye un pequeño adorno prescindible. *High-low*, sentido figurado-sentido literal, dimensión cubana-dimensión universal, heterosexual-homosexual, drama-fiesta, Portela juega con todas estas oposiciones. El recurso a la música popular contribuye a sustentar el andamiaje que conforma la poética de Portela. Más allá de su función respecto a su propio quehacer literario, la presencia de la música popular, este estereotipo sobre Cuba ampliamente difundido y fomentado desde el fenómeno “Buena Vista Social Club”, podría llevar a conjeturar que *Cien botellas en una pared* cede a la presión de incluir ciertos tópicos del “Special Period Exotic” (Whitfield, 2008: 20). La misma Portela es muy consciente de lo que espera el mercado de los libros cubanos. En “Literatura versus lechuguitas: breve esbozo de una tendencia” enumera los temas exitosos: “El período especial, los apagones, la miseria, el picadillo de soya, los balseros, las jineteras, la cosa gay, la brujería, la guerra de Angola...tú sabes, esas cosas” (Portela, 1999: 73). En *Cien botellas en una pared* Portela no rehúye de ciertos clichés, basta con pensar en la jinetera Yadelis o el cerdo criado en el baño que introduce en su novela de manera juguetona (De Maeseneer, 2013). Del mismo modo, en lo que se refiere al uso de la música popular, he demostrado que no se limita a una aproximación light y exitosa, a diferencia de lo que pasa por ejemplo en la obra de título bolerístico *Te di la vida entera* (1996) de Zoé Valdés (De Maeseneer, 2002) cuya traducción francesa va acompañada de un CD con todas las canciones mencionadas en la novela. El poeta puertorriqueño Palés Matos ya dijo que el Caribe es una canción festiva para ser llorada. Es lo que aplica Portela a su narrativa. O en las palabras de

Álvarez: “Y es que las historias contadas por los narradores de Ena Lucía siempre tienen un doble fondo, un fondo que atraviesa las membranas de esa comicidad, esa jovialidad en apariencia *light*, de luminosa indiferencia, para instaurarse en el reino de la tragedia y la oscuridad” (Álvarez, 2013). Tal vez no sea una casualidad que el bolero-son “Lágrimas negras”, triste y alegre, aparezca en el primer capítulo y en el último. Al inicio Zeta está “llorando lágrimas negras y haciéndose la víctima, la dama de las camelias” (Portela, 2010: 5) y canta la misma canción con los borrachos al final. Mediante el recurso de las referencias musicales en *Cien botellas en una pared* Portela eriza y divierte (Aráujo, 2001), una vez más.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ, Ileana (2013), “Ena Lucía Portela: humor y subversión de la sombra del hombre nuevo”. Consultado en <<http://otrolunes.com/27/unos-escriben/ena-lucia-humor-y-subversion-de-la-sombra-del-hombre-nuevo/>> (3 de febrero de 2014).
- APARICIO, Frances (1993), “Entre la guaracha y el bolero: un ciclo de intertextos musicales en la nueva narrativa puertorriqueña”, en *Revista iberoamericana*, LIX, nº 162-163, pp. 73-89.
- ARÁUJO, Nara (2001), “Erizar y divertir. La poética de Ena Lucía Portela”, en *Cuban Studies/Estudios Cubanos*, nº32, pp. 55-73.
- BOLOGNESE, Chiara (2012), “Noticias desde la esquina del martillo alegre: algunas reflexiones sobre *Cien botellas en una pared* de Ena Lucía Portela”, en Bolognese, Chiara; Bustamante, Fernanda; Zabalgoitia, Mauricio (eds.), *Este que ves, engaño colorido. Literaturas, culturas y sujetos alternos en América Latina*. Barcelona, Icaria editorial, pp. 351-364.
- CASAMAYOR Cisneros, Odette (2009), “Guanajerías pos-soviéticas: apuntes ético-estéticos en la narrativa de Ena Lucía Portela”, en *La Gaceta de Cuba*, nº 6, pp. 3-7.
- DE MAESENEER, Rita (2002), “Denzil Romero, Enriquillo Sánchez y Zoé Valdés a ritmo de bolero”, en *Iberoamericana*, vol. II, nº 5, pp. 37-54.
- DE MAESENEER, Rita; TABÍO HERNÁNDEZ, Juan Manuel (2013), “La cerdofilia en el Período Especial y sus avatares en la obra de Ronaldo Menéndez”, en Mateo del Pino, Ángeles; Pascual Soler, Nieves (eds.), *Comidas bastardas: gastronomía, tradición e identidad en América Latina*. Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, pp. 107-130.
- DOTY, Alexander (1993), *Making Things Perfectly Queer. Interpreting Mass Culture*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- GENTILE, Juan Francisco (2013), “La lengua popular. Sobre *Cien botellas en una pared*”, en *Otro Lunes* 27. Consultado en <<http://otrolunes.com/27/unos-escriben/la-lengua-popular/>> (15 de junio de 2014)

- LÓPEZ, Iraidá (2010), "En torno a la novela negra: poética y política en *Cien botellas en una pared*", en Portela, Ena Lucía, *Cien botellas en una pared*. Doral FL, Stockcero, pp. vii-xxxvii.
- LOSS, Jacqueline (2007), "Amateurs and Professionals in Ena Lucía Portela's Lexicon of Crisis", en Anne Lambright, Elisabeth Guerrero (eds.), *Unfolding the City. Women Write the City in Latin America*. London-Minneapolis, University of Minnesota Press, pp. 251-266.
- MARTÍN BARBERO, Jesús (1987), *De los medios a las mediaciones*. México, Gili.
- MOULIN CIVIL, Françoise (2007), "La Havane brisée d'Ena Lucía Portela: *Cien botellas en una pared* (2002)", en Orecchia Havas, Teresa (ed.), *Les Villes et la fin du XXe siècle en Amérique latine: Littératures, cultures, représentations. Las ciudades y el fin del siglo XX en América latina: Literaturas, culturas y representaciones*. Bern, Peter Lang, pp. 187-197.
- PORTELA, Ena Lucía (1999), "Literatura versus lechuguitas", en Vázquez Díaz, René (ed.), *Voces para cerrar un siglo I*. Estocolmo, Skogs Grafiska, pp. 70-79.
- _____ (2010), *Cien botellas en una pared*, Doral FL, Stockcero.
- PERNA, Vincenzo (2005), *Timba: The Sound of the Cuban Crisis*. Farnham, Ashgate.
- ROJEK, Chris (ed.) (2012), "Popular Music", en *Popular Music. Volume I. History and Theoretical Traditions*. Los Angeles, Sage, pp. xix-xxxvii.
- TIMMER, Nanne (2004), *Y los sueños, sueños son. Sujeto y representación en tres novelas cubanas de los noventa*. Tesis de Doctorado. Universidad de Leiden.
- VALERIO-HOLGUÍN, Fernando (2000), "El trujillato como causa ausente en *Sólo cenizas hallarás (bolero)* de Pedro Vergés", en *Revista Hispánica Moderna*, vol. LIII, pp. 206-213.
- VALMAÑA LASTRES, Sandra (2013), "Una aproximación a la obra de la escritora cubana Ena Lucía Portela". Consultado en <<http://otrolunes.com/27/unos-escriben/una-aproximacion-a-la-obra-de-la-escritora-cubana-ena-lucia-portela/>> (3 de febrero de 2014).
- WHITFIELD, Esther (2008), *Cuban Currency: The Dollar and 'Special Period' Fiction*. Minneapolis, Minnesota Press.