

## Dorian González

---

### Mayra Santos, Eduardo Lalo y los nuevos rumbos de la narrativa puertorriqueña en el siglo XXI

El desarrollo de la literatura puertorriqueña ha estado matizado por un sinnúmero de factores. En primer lugar, es una literatura relativamente joven si se compara con la literatura de otros países hispanoamericanos, como México y Perú, o con España. La primera generación de escritores surge en la década de 1840 al 1850 y se manifiesta a través de obras colectivas, como el *Aguinaldo puertorriqueño* (1843), el *Álbum puertorriqueño* (1844) y el *Cancionero de Borinquen* (1846). Nuestro primer clásico es *El Gibaro* de Manuel Alonso, publicado en 1849.<sup>1</sup> En segundo lugar, en la isla no se escribe desde un país libre, por el contrario, siempre se ha escrito desde una situación colonial. Desde 1493 hasta 1898 fuimos colonia española y a partir de la invasión estadounidense hemos sido un territorio no incorporado de los Estados Unidos. Dentro de ese contexto, la literatura puertorriqueña y la crítica sobre ella han tenido como eje central el cuestionamiento de la identidad; sobre todo, después del 1898.

La preocupación central de muchos de nuestros más destacados escritores radica en contestar una pregunta: ¿qué es ser puertorriqueño? Esta inquietud literaria se acentúa con la publicación de *Insularismo* (1934) de Antonio S. Pedreira, líder intelectual de la llamada Generación del Treinta. Del treinta en adelante, la crítica se ha encargado de agrupar a los escritores en generaciones literarias según sus fechas de nacimientos, fechas de publicaciones y características estilísticas y temáticas. Pedreira se considera uno de los escritores más importantes de su generación con el ensayo de interpretación cultural antes mencionado. Cabe destacar que en nuestra literatura anterior a

<sup>1</sup> Véase el capítulo VI de Rivera de Álvarez, Josefina. *Literatura puertorriqueña: su proceso en el tiempo*. Partenón, 1983.

*Insularismo*, antes de que se comenzara a usar el concepto de generación tan ávidamente, figuran autores que también dejaron una huella fundamental en las letras puertorriqueñas. Alejandro Tapia y Rivera, Ramón Emeterio Betances y Manuel Zeno Gandía, por ejemplo, sobresalen por su sensibilidad para analizar y describir la sociedad puertorriqueña de su momento y por su dominio de las técnicas discursivas.<sup>2</sup>

La Generación del Treinta se dedicó a intentar definir la identidad puertorriqueña y a retratar el Puerto Rico que pasaba del dominio español al dominio estadounidense. Por su parte la Generación del Cuarenta siguió instaurada en la problemática de la identidad, pero esta vez, desde las narrativas que exhibían la vida urbana, la situación de los inmigrantes puertorriqueños en Nueva York, los boricuas que tuvieron que servir en el ejército de Estados Unidos y los efectos de la llamada modernidad para los habitantes de la isla. Escritores como José Luis González, Pedro Juan Soto, Emilio Díaz Valcárcel y René Marqués se destacan entre este grupo por sus innovaciones en la técnica narrativa y por presentar obras con un sentido más universal. La crítica literaria coincide en que fueron los escritores y escritoras de la Generación del Setenta —Rosario Ferré, Ana Lydia Vega, Carmelo Rodríguez Torres, Edgardo Sanabria y otros— quienes definitivamente se distanciaron del discurso literario tradicional. Según Luis Felipe Díaz, «ya para fines de los años 60 y principios de los 70, los escritores se mostrarán más conscientes del caduco proyecto treintista y la imaginaria restauración de la

<sup>2</sup> También se cultivaron obras representativas de los movimientos literarios principales. Véase los capítulos V-IX de Rivera de Álvarez, Josefina. *Literatura puertorriqueña: su proceso en el tiempo*. Partenón, 1983.

hacienda nacional, y no tendrán más remedio que atender el nuevo proceder urbano que imponía la subordinación colonial ya no tan solo en política sino de raíz económica»<sup>3</sup>. Por su parte, Josefina Rivera de Álvarez afirma: «...el cultivo del relato ... habrá de cobrar nueva expresión orientado por unas pautas de mayor modernidad que romperían en lo general con los modos que instalara en el uso literario isleño la generación anterior» (748).<sup>4</sup>

A partir de los años ochenta surgen figuras que representan otro nuevo aire para nuestra literatura, especialmente, por el gran número de mujeres que comienzan a publicar obras con gran calidad estética y mucha novedad temática. Como parte de un proceso natural, la literatura isleña persiste en su constante desarrollo y evolución. Durante el siglo XXI, los escritores han logrado forjar un estilo literario genuino que destaca a nivel internacional. En ese contexto, el propósito de este trabajo es analizar cómo Mayra Santos-Febres y Eduardo Lalo rompen con los modelos narrativos de su momento y aportan nuevas perspectivas.

Mayra Santos-Febres nació en 1966 y Eduardo Lalo en el 1960; ambos comienzan a publicar a finales del siglo XX. Los autores del setenta también continuaron publicando durante las décadas subsiguientes, por este motivo, el trabajo de los dos escritores que nos interesa coincide con algunas de las publicaciones posteriores de los setentistas. Por consiguiente, las narraciones de Santos y Lalo reciben influencias de la generación anterior, pero a la vez se distancian de ella. Antes de adentrarnos en el análisis de las obras de los dos autores, entendemos pertinente resumir, a grandes rasgos, las características de los modelos narrativos de la generación del setenta como punto de partida.

Una de las características más sobresalientes de la generación del setenta es que sus escritores experimentaron con nuevas técnicas narrativas. El narrador extradiegético fue sustituido por narradores intradieгéticos que no conocen la totalidad del mundo narrado y con frecuencia son personajes

de quienes el lector no se debe fiar. Igualmente, perfeccionaron técnicas como el *fluir de conciencia* dando paso a los pensamientos más lóbregos de los personajes. Jugaron con recursos cinematográficos como el «acercamiento de la cámara («close up»); ... la retrospección o vuelta atrás en el tiempo («flash-back»), o ... la disolución escénica («fade-out»)» (Rivera de Álvarez 751). De esta manera, las propuestas narrativas de esta generación marcaron una nueva etapa en la literatura nacional. Tan es así que muchos piensan que hubo un silencio literario después de esta generación que fue tan exitosa no solo a nivel local, sino también internacional. Entre los escritores que se destacaron en el arte de narrar se encuentran: Manuel Ramos Otero, Luis Rafael Sánchez, Edgardo Rodríguez Juliá y Carmelo Rodríguez Torres. Además, surgieron autoras como Rosario Ferré, Magali García Ramis y Ana Lydia Vega.

El habla popular se adentró en el discurso narrativo entremezclándose con la voz del narrador extradiegético culto o como característica predominante del personaje encargado de narrar la acción en narradores como Luis Rafael Sánchez, Ana Lydia Vega y Juan Antonio Ramos. Hasta este momento, pocos exponentes literarios habían incorporado el español puertorriqueño de las clases menos privilegiadas en su literatura con el propósito de exaltar un idioma propio. De este modo, los setentistas utilizaron «múltiples estratos del lenguaje, desde el que emana de los niveles de lo coloquial, lo popular y lo vulgar (que puede llegar a planos de recrudescido feísmo...), pasando por el que es propio de los medios de comunicación..., hasta el del manejo culto ...» (Rivera de Álvarez 753). Además de aspirar a incorporar en sus obras un lenguaje auténtico y genuinamente puertorriqueño, al estilo del «boom», la intención al impregnar las obras con este estilo discursivo era la de distanciarse del orden social establecido, caracterizado por un idioma cerrado que históricamente había pertenecido exclusivamente a las élites. Autores como Luis Rafael Sánchez incluso incorporaron estribillos de la música popular de la isla como elemento narrativo. Para Luis Felipe Díaz, «los setentistas serán radicales en cuanto a romper con el lenguaje transparente, referencial y hurgador de

3 Véase Díaz, Luis F. *La narración en la literatura puertorriqueña*. Ediciones Huracán, 2008. p. 18.

4 El objetivo de este trabajo no es abundar sobre las características de cada generación. Es importante señalar que utilizamos el término «generación» porque así lo han propuesto los críticos más importantes que han trabajado la historia de nuestra literatura, pero los escritores publican en diferentes tiempos cruzando fronteras generacionales.

esencias que, pese a todo, no deja de caracterizar a su anterior generación» (181).

A partir del setenta, hay un énfasis en presentar lo marginal como protagonista. Más allá de retratar cómo viven los puertorriqueños en condiciones de pobreza, la pobreza misma en todos los sentidos se vuelve protagonista. La situación marginal, no solo económica, sino también social se propone como punto de partida para narrar. Los escritores están conscientes de que el proyecto de modernidad ha sido fallido y tratan el tema recurriendo a la ironía y la parodia. A la vez sus narraciones encarnan las vivencias más duras e inhumanas como ejemplos de la vida de los puertorriqueños en un país donde el sistema que se presentó como salvador había fracasado.

En esta momento surge un grupo de mujeres escritoras que fueron responsables de enaltecer la labor narrativa con innovadores cuentos y novelas. Sus publicaciones representan un triunfo para la literatura puertorriqueña escrita por mujeres en la que se habían destacado mayormente las poetizas. «Aunque desde la década del treinta y a partir de figuras como Clara Lair y Julia de Burgos se reconoce el gran valor de las mujeres poetas; es sólo a partir del feminismo de los años sesenta y la aparición de autoras como Rosario Ferré, Magali García Ramis, Ana Lydia Vega y Carmen Lugo Filippi durante los setenta que las mujeres narradoras pasan a formar parte del canon de la narrativa puertorriqueña ...» (Acevedo 10). En palabras del mismo crítico, «el estallido»<sup>5</sup> provocó que ingresaran a la lista de obras puertorriqueñas, textos escritos desde las perspectivas feministas que cuestionaban la situación de la mujer en la isla y le otorgaban a los personajes femeninos una voz que había sido silenciada por la literatura escrita por los autores varones.

Asimismo, surge en este período un interés por rescatar la historia. Las narraciones historiográficas intentan contar un pasado que de alguna u otra manera nos había negado la historia oficial. Edgardo Rodríguez Juliá publica *La renuncia del héroe Baltasar* en 1974 y a partir de esta fecha son muchas las novelas de carácter

histórico que abordan personajes que en la historia oficial no tuvieron voz o fueron invisibilizados. Igualmente, presentan temas como la esclavitud en la isla, la relación de Puerto Rico con el Caribe no hispano y las relaciones de poder entre españoles y africanos. Las escritoras también se interesaron por este tipo de narraciones y tienen a su haber títulos tales como *Maldito amor* (1986) de Rosario Ferré y *Falsas crónicas del sur* (1991) de Ana Lydia Vega. «Si bien hay nostalgia ante la historia (en el sentido metacognoscitivo) que no pudo ser, también se desprende algo de ironía y parodia ante unos discursos que implicaron grandes contradicciones, prejuicios y atolladeros de vivencias culturales profundas» (Díaz 193).

A grandes rasgos, las características antes mencionadas describen el proyecto literario de la generación del setenta. Sin duda fue una de las etapas más fructíferas en la literatura puertorriqueña y los escritores que la sucedieron se enfrentaron a la desafiante tarea de no repetir sus patrones. No obstante, a finales del siglo XX y a principios del nuevo siglo comenzaron a surgir publicaciones que llamaron la atención por sus aires de innovación. Las narraciones se comenzaron a alejar por fin del cuestionamiento sobre la identidad y del recurrente tema de la nacionalidad puertorriqueña. Ya los escritores no se cuestionaron, sino que aceptaron las distintas realidades de la isla y las plasmaron en sus relatos sin pudor ni hipocresías. En este grupo se destacan Mayra Santos-Febres y Eduardo Lalo.

### **Mayra Santos Febres y el empoderamiento de las mujeres negras**

Mayra Santos-Febres es actualmente una de las escritoras más prolíferas de Puerto Rico. Nació en el pueblo de Carolina el 26 de febrero de 1966 en el seno de una familia negra. Resulta notable que desde muy niña comenzó su interés por las letras y a los cinco años ya escribía poemas. Obtuvo un bachillerato en Estudios Hispánicos en la Universidad de Puerto Rico y cuenta con una maestría y un doctorado en letras de la Universidad de Cornell de Nueva York. En 1991, inició su labor como profesora en la Universidad de Puerto Rico en Río Piedras, desempeñando un papel destacado en el Departamento de Estudios Hispánicos.

5 Véase Acevedo, Ramón L. *Del silencio al estallido: Narrativa femenina puertorriqueña*. San Juan, Editorial Cultural, 1991.

Además, ha tenido el honor de ser profesora invitada en instituciones académicas extranjeras, como la Universidad Complutense de Madrid y la Universidad de Harvard. Su compromiso con los estudios de raza y con la imperante necesidad de erradicar el racismo la llevaron a fundar el primer Programa de Afrodescendencia y Racialidad en la Universidad de Puerto Rico.

Ha cultivado la poesía, la narrativa de ficción y el ensayo. Los títulos *Anamú y manigua* y *El orden escapado* responden a sus poemarios publicados en 1991. Sobresalen sus libros de cuentos *Pez de vidrio* (1994), *El cuerpo correcto* (1998) y *Mujeres violentas* (2011); sus novelas *Sirena Selena vestida de pena* (2000), *Nuestra señora de la noche* (2006), *La amante de Gardel* (2015) y *Fe en disfraz* (2017), así como su ensayo «Tratado de medicina para hombres melancólicos» (2007) y su libro de ensayos *Sobre piel y papel* (2015). Otros de sus poemas y cuentos han sido publicados en antologías y revistas literarias a nivel local e internacional. Mayra Santos ha recibido numerosos reconocimientos a lo largo de su carrera, entre los que se incluyen el Premio de Poesía Evaristo Rivera Chevremont, el Premio Letras de Oro y el galardón Juan Rulfo, por sus cuentos.<sup>6</sup> Su cuantiosa producción literaria y su compromiso social la han llevado a posicionarse como una de las escritoras más reconocidas actualmente.

Si bien es cierto que la obra de Santos-Febres tiene algunos puntos de contacto con la generación anterior, existe en ella un deseo por crear una narrativa más transgresora y original. La escritora es de los pocos autores puertorriqueños que construye un mundo afrocaribeño en sus relatos. Sus novelas son una declaración de que Puerto Rico es un país afro. Ciertamente, algunos escritores de la generación del setenta, como Ana Lydia Vega en *Encancaranublado*, ya habían comenzado a desarrollar en sus narraciones personajes negros que intentaban salir de la opresión, pero Santos-Febres los lleva a otro nivel. Su proyecto narrativo no se dedica únicamente a afirmar que el puertorriqueño tiene sangre africana,

6 Los datos biográficos de la autora fueron obtenidos de Torres, Víctor F. «Mayra Santos Febres: bio-bibliografía». *Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 27, núm. 2, 2005, pp. 471–478, <https://revistas.upr.edu/index.php/reh/article/view/17754>. También hemos obtenido algunos datos de las notas biográficas que acompañan las novelas mencionadas.

ya que eso está probado e internalizado. Tampoco pretende calcular el porcentaje del ADN africano que nos conforma. En realidad, su obra asume que formamos parte de un Caribe con raíces africanas y está caracterizada por un estilo narrativo enriquecido con palabras, costumbres, bailes y comidas que heredamos de esa cultura.

Dentro de ese mundo narrativo afrocaribeño resaltan las narradoras negras. Nadie mejor que ellas para contar sus propias historias. Además de ser protagonistas, tienen voz. Este es el caso de *Nuestra señora de la noche* (2006), *La amante de Gardel* (2015) y *Fe en disfraz* (2017). Estas voces negras asumen el protagonismo de la narración, a veces en forma de diálogo, a veces como narradoras intradiegeticas que se presentan como mujeres negras que desafiaron el racismo y lograron alcanzar posiciones de poder. Para Frantz Fanon, «hablar significa estar en condiciones de utilizar una sintaxis determinada, captar la morfología de tal o cual lengua, pero significa sobre todo asumir una cultura, soportar el peso de una civilización» (17-18)<sup>7</sup>. Eso es precisamente lo que hace Santos-Febres por medio de sus personajes. Rosario Ferré y Ana Lydia Vega ya habían trabajado personajes de mujeres negras en sus relatos, pero las caracterizaron mayormente como sirvientas y prostitutas. En fin, reflejaron su condición marginal y las presentaron en tono de protesta y cuestionamiento. Sin embargo, los personajes de mujeres negras no tuvieron roles diferentes de los que siempre les había dado nuestra literatura y nuestra sociedad.

Por ejemplo, en el cuento «Cuando las mujeres quieren a los hombres»<sup>8</sup> de Ferré se presenta el personaje de Isabel la Negra como la amante prostituta del señor blanco. Isabel la Negra hereda la mitad de la fortuna de su amante y así es como transgrede el orden social establecido. Isabel la Negra es un personaje histórico del área sur de Puerto Rico que Santos-Febres rescata en su novela *Nuestra señora de la noche* (2006).

7 La cita en español es mi traducción de la cita original en inglés: “To speak means to be in a position to use a certain syntax, to grasp the morphology of this or that language, but it means above all to assume a culture, to support the weight of a civilization.” Véase Fanon, Frantz. *Black Skin White Masks*. Grove Press Inc, 1967.

8 El cuento aparece en el libro *Papeles de Pandora* publicado por primera vez en 1976.

Pero la novela no se centra en presentar a Isabel como la prostituta y la amante, sino que penetra en su trasfondo psicológico y en las vivencias que la llevaron a convertirse en lo que fue. La novela comienza con la escena cuando Isabel llega de la mano del prestigioso licenciado «Canggiano» a un baile de la Cruz Roja en el casino de Ponce ante las miradas perplejas de senadores, representantes y obispos. «Del Cadillac se bajó Isabel Luberza Oppenheimer. La Negra Luberza. La Madama de Mayagüez ... Todos la miraron espantados» (Santos-Febres 1-2). Desde la primera página, la narración la sitúa en igualdad de condiciones con los blancos y adinerados de la época. Luego, la novela se dedica a contar la trayectoria de su vida desde que era una niña hasta que muere asesinada en la entrada de su burdel.

Por su parte, en *Falsas crónicas del sur* (1991), específicamente en «El baúl de Miss Florence» aparece Bela, la sirvienta negra de la familia blanca que al final de la novela le cuenta a Miss Florence el desastroso desenlace de los hacendados daneses que habían sido sus jefes. Vega le da voz a Bela en la segunda parte de la novela corta para que cuente la historia desde su perspectiva, pero Bela sigue siendo la sirvienta pobre de la familia que nunca pudo salir de sus circunstancias marginales. «El hombre blanco está atrapado en su blancura. El negro en su negrura» (Fanon 9)<sup>9</sup>. Desde esa perspectiva, Bela es un ejemplo de ese aprisionamiento. En cambio, las mujeres negras de Santos-Febres, aunque algunas comienzan sus vidas como sirvientas y curanderas, se convierten en mujeres poderosas.

En el caso de Isabel en *Nuestra señora de la noche* (2006), su vida comienza con tareas de lavandería junto a su tía. Luego, se convierte en sirvienta en una residencia de blancos, y más tarde se dedica a la costura. Posteriormente, incursiona en la venta ilegal de licor y finalmente alcanza la notoriedad como la dueña del burdel conocido como «Elizabeth's Dancing Place». Incluso llega a realizar donaciones a partidos políticos, emulando así a los empresarios blancos de la época. Micaela, protagonista y narradora de *La amante de Gardel*

(2015), experimenta una transformación notable en su vida. Inicialmente, es la nieta de la curandera más renombrada de Puerto Rico y de quien había heredado sus dones. Sin embargo, con el tiempo, se convierte en una ginecóloga que realiza contribuciones significativas a la ciencia a través de sus estudios sobre la planta conocida como «corazón de viento». Esta planta demuestra tener la capacidad de prevenir la ovulación en las mujeres (Santos-Febres 195). Micaela no es solo una negra que es científica y ginecóloga, sino que encuentra la forma de liberar a las mujeres de la maternidad no deseada. En el contexto de la novela, para los años treinta, no había medidas de planificación familiar y las mujeres parían gran cantidad de hijos en condiciones de pobreza extrema. Fe, en *Fe en disfraz* (2017), desde el inicio de la narración ya es una reconocida historiadora e investigadora de una universidad de Chicago. Se dedica a rescatar documentos históricos que cuentan la violencia sexual que sufrieron las mujeres esclavas en Latinoamérica y el Caribe. De este modo, en el modelo narrativo de la escritora, las mujeres negras escapan de los papeles estereotipados de sirvientas, prostitutas, curanderas y brujas.

Mayra Santos-Febres introduce también en sus relatos una nueva mirada a la sexualidad que puede resultar incómoda para algunos lectores. Las escritoras del setenta habían comenzado a incorporar sus cuerpos en la literatura y a cuestionar el hecho de que socialmente se haya querido silenciar la sexualidad femenina. Además, como ya observamos en el cuento antes mencionado de Ferré, también trabajaron el tema del enfrentamiento entre la mujer blanca y la mujer negra por atraer sexualmente al hombre blanco. «La sexualidad femenina de la mujer negra fue construida en oposición a los atributos de pureza y castidad asociados a las mujeres blancas, quienes a su vez debían actuar como guardianas de los valores morales y religiosos de la raza blanca» (Valladares-Ruiz 610). Sin embargo, Santos-Febres usa el tema de la sexualidad de la mujer negra en su modelo narrativo como mecanismo transgresor de los órdenes sociales establecidos.

El tratamiento de la sexualidad, por ejemplo, resulta más complejo y profundo en *Fe*

9 La cita en español es mi traducción de la cita original en inglés: "The white man is sealed in his whiteness. The black man in his blackness" (9) Véase Fanon, Frantz. *Black Skin White Masks*. Grove Press Inc, 1967.

*en disfraz* (2017). La narración se mueve en dos planos; combina dos tiempos. En el presente se narra la rutina diaria de la doctora Fe Verdejo y su asistente Martín Tirado mientras trabajan con documentos históricos sobre esclavas manumisas con el propósito de organizar exhibiciones y conferencias. El tiempo presente se entrelaza con el pasado esclavista de los siglos XVII y XVIII cuando se interrumpe la narración para incorporar fragmentos de documentos históricos, como declaraciones presentadas a gobernadores. En estos documentos, las esclavas confesaban los abusos de sus amos en aras de pedir su libertad. «Algunos de aquellos papeles narraban cómo esclavas manumisas de diversas regiones del Imperio lusitano y del español lograron convertirse en dueñas de hacienda. Otros tan solo recogían testimonios de «abusos», en los cuales las esclavas pedían amparo real ... Su contenido sexual era particularmente violento» (Santos-Febres 18).

La sexualidad y el erotismo violento se convierten en el elemento que rige como hilo conductor del relato. Fe le envía a Martín documentos en los que las esclavas cuentan el sexo violento que sus amos las obligaban a tener y Martín se excita con los relatos al imaginarse haciendo lo mismo con Fe. Fe, en medio de una de sus investigaciones, viaja a Brasil donde encuentra un traje que utilizó la famosa esclava Xica da Silva. La museógrafa, un 31 de octubre, antes de abrir la exposición de las esclavas, se pone el traje y sale a la calle disfrazada de Xica. Fe repite el ritual todos los 31 de octubre, pero esta vez no para salir a la calle, sino para tener un encuentro sexual violento con su compañero de trabajo Martín. El traje «se sostenía por un complicado arnés de varilla y cuero» (Santos-Febres 21) que cortaba las carnes de Fe cada vez que lo usaba. Así lo narra Martín: «Fe apretó aún más el arnés y echó un poco la cabeza hacia atrás, mordiéndose los labios. Las varillas se hundieron en su carne. Asomaron los primeros abultamientos, las primeras gotas de sangre» (53). Según Patricia Valladares-Ruiz,

el dolor físico producido por el acto violento es el vínculo más sólido entre cada una de las historias de las manumisas y —de vital trascendencia en la narración— la conexión

con los orígenes de Fe Verdejo. En este escenario, la única posibilidad que tiene la historiadora de acercarse a esta tragedia es hacerla propia; no solamente a través de la memoria cultural y emocional, pero también en un cuerpo sufriente que arrastra un dolor del pasado hasta el presente, en su afán de adueñarse del trauma histórico hasta lograr superarlo (611).

Así observamos cómo la sexualidad de las mujeres negras no se presenta para elevarla a mito ni para colocarla como elemento de superioridad ante la sexualidad de las mujeres blancas, sino que se instaure en el relato como un elemento liberador. Con este relato, la autora también acude a la novela de ficción histórica para evidenciar cómo vivieron «las otras», la historia que siempre ha sido contada por los grupos de poder. Como señala Fanón, los negros no han tenido «un “largo pasado histórico”». Tal vez sea ésta la razón del empeño de los negros contemporáneos: demostrar a toda costa al mundo blanco la existencia de una civilización negra» (Fanon 34)<sup>10</sup>. Santos-Febres hilvana un largo pasado histórico que muy pocas veces se recoge como parte de documentos históricos oficiales. Así también lo hace Yolanda Arroyo Pizarro en los relatos de su libro *las Negras* (2013).

Cabe resaltar la posición del hombre blanco en la narración. Martín, a pesar de que es el narrador intradiegetico de la parte de la novela que ocurre en el presente, es el subordinado en la relación con Fe. Después de su primer encuentro sexual afirma: «no quise, además, recordar el temor difuso con que me fui de la casa de Fe. ... Sentí miedo y vergüenza. Había sido yo el penetrado, el desnudo» (55). En esta ocasión la negra ya no era la esclava que tenía que acceder a todos los mandatos de su amo blanco. En la relación de Martín y Fe, Fe domina; ya no es la oprimida. «En este juego sexual, Martín no interpreta el papel de un amo dominante, sino que funciona como un elemento más de un ritual orquestado por Fe» (Valladares-Ruiz 603).

Además de insertar en sus narraciones el

10 La cita en español es mi traducción de la cita original en inglés: “When it comes to the case of the Negro, nothing of the Kind. He has no culture, no civilization, no “long historical past”. This may be the reason for the strivings of contemporary Negroes: to prove the existence of a black civilization to the white world at all costs.” (34) Véase Fanon, Frantz. *Black Skin White Masks*. Grove Press Inc, 1967.

mundo afrocaribeño y reivindicar la mujer negra en todos sus roles, Mayra Santos-Febres se vale de las más innovadoras técnicas narrativas y discursivas. Estas son más evidentes en *Nuestra señora de la noche* (2006). La narración se divide en tres macrosecuencias: la vida de Isabel, la vida de los Fornerís y la vida de María de la Candelaria Fresnet y Roberto Fernando Fornarís (hijo de Isabel y el licenciado Fornarís). El manejo de los tres grandes planos narrativos es tal que el lector no tiene idea de cuándo se van a entrelazar las tres historias. No es hasta el final de la novela que los dos hijos del licenciado Fornarís, el blanco (a quien tuvo con su esposa legítima Cristina Rangel) y el negro (a quien tuvo con Isabel la Negra), se encuentran ambos destacados en la milicia. En este contexto, se van intercalando la voz del narrador extradiegético y los pensamientos de los personajes que brotan en un fluir de conciencia que pone de manifiesto los deseos más siniestros de algunos de ellos.

El siguiente fragmento es un ejemplo del fluir de conciencia de María Candelaria: «Que venga Dios aquí abajo y me mame las tetas secas, Dios todopoderoso, Padre e hijo y Espíritu Santo, pero no como el Nene porque Dios es blanco y como todos los blancos, coge lo que quiere y después dice: “Este es tu lugar. No me pidas más”» (Santos-Febres 135). Hay claros juegos con el lenguaje y las significaciones. En este pasaje, se iguala a Dios con el licenciado Fornarís quien le había relegado la tarea de criar a su hijo ilegítimo, pero la mantenía en condiciones de pobreza y anonimato. Igualmente, resaltan las pocas ocasiones en las que el lector se puede infiltrar en los pensamientos de Cristina Rangel, esposa blanca de Fornarís: «aplasta al Enemigo, Justiciera, préstame tu cetro para traspasarle el vientre, a Ella [Isabel] y al fruto de su panza animal, explotarlos a los dos y bañarme con el río de su sangre. ... Pero yo soy la imagen de tu semejanza» (103). También, la autora juega con los títulos de los capítulos al nombrarlos igual que los misterios de la virgen María y relacionar el contenido del capítulo con los temas que abarca cada misterio. Cada palabra, cada referencia, cada título histórico está bien pensado y encaja a la perfección como pieza fundamental del

relato. La propia autora comenta que «en la novela el contexto de la palabra es portátil, es decir, que entre las páginas del libro tiene que aparecer un mundo que le brinde fuerza y razón de ser a las acciones de los personajes» (351).

En ese sentido, se han mencionado algunas formas como la escritora puertorriqueña pretende romper con las nociones narrativas de la generación anterior. Sabemos que la obra de Mayra Santos es muy extensa y en nuestro análisis solo hay una muestra de sus novelas más recientes. Podríamos mencionar también su primera novela *Sirena Selena vestida de pena* (2000) y cómo visibiliza e intenta cambiar estereotipos de la comunidad LBGTQ+. Igualmente, podemos destacar *Cualquier miércoles soy tuya* (2002). Esta última es considerada como una novela detectivesca en la que se resalta la figura del escritor, del artista en el rol de detective. «Julián asume el papel de detective y presenta los acontecimientos de forma cronológica (el proceso de escritura), imponiendo su propia perspectiva (los misterios a resolver) a la situación de la que es testigo o en la que se ve implicado pasivamente» (Grau-Lleveria 4).<sup>11</sup> Así, el mundo narrativo de Santos-Febres es amplio, diverso y original. La ruptura de la escritora con los modelos de su momento recae en que «aunque Santos-Febres utilice los prejuicios sobre los cuales se ha construido la corporeidad femenina afrodescendiente como eje transversal para la narración, la autora no se queda solo en mostrarlos, pretende destruirlos» (Peñaranda-Angulo 110). Igual pretende destruir los prejuicios de género y de clase en lugar de solo criticarlos.

### **Eduardo Lalo, del mundo urbano a los orígenes míticos de Puerto Rico**

A su vez, Eduardo Lalo es otro de los escritores que comenzó a publicar a finales de siglo XX. Igual que la escritora Mayra Santos-Febres, Lalo lanza una propuesta muy singular y que se aleja del discurso narrativo de la generación del setenta. Nació en Cuba en el año 1960, pero vive en Puerto

<sup>11</sup> La cita en español es mi traducción de la cita original en inglés: «Julian assumes the role of the detective and presents events in a chronological fashion (the process of writing), imposing his own perspective (the mysteries to solve) on the situation he witnesses or in which he gets passively involved». Véase Grau-Lleveira, Elena. «Mayra Santos Febres *Cualquier miércoles soy tuya*: in search of a literary tradition». *Revista De Estudios Hispánicos*, núm. 2, 2005, pp. 3–15.

Rico desde los dos años. El escritor, cuyo nombre de pila es Eduardo Alfredo Rodríguez Rodríguez, se define como puertorriqueño. Estudió en el Colegio San Ignacio de Loyola hasta graduarse de escuela secundaria. Luego cursó estudios universitarios en la Universidad de Columbia de Nueva York. También estudió en la prestigiosa Universidad de la Sorbona en París. Este bagaje educativo y cultural es evidente en su obra y la llena de un matiz de intelectualidad muy particular. Lalo es profesor de la Universidad de Puerto Rico en Río Piedras. Igualmente, cuenta con la sección «Isla en su tinta» en el periódico *El Nuevo Día* desde donde analiza los problemas sociales, culturales y políticos de la isla. Además de escritor, es artista plástico y fotógrafo. En efecto, la imagen es un elemento fundamental en sus narraciones.

Eduardo Lalo inaugura su producción literaria con *En el Burger King de la calle San Francisco* (1986). De ahí en adelante, sus publicaciones no se detienen. En el 1992 publica *Libro de textos, dos monólogos, catorce relatos y varios poemas* y luego *Ciudades e islas* (1995). Sus primeros tres libros fueron agrupados en la obra *La isla silente* en (2002). Destacan también *Los pies de San Juan* (2002), *La inutilidad* (2004), *Donde* (2005), *Los países invisibles* (2006) y *El deseo del lápiz* (2010). La mayoría de estos títulos responden a una mezcla entre el ensayo y la ficción. Su novela *Simone* (2011) le ganó el Premio Internacional de Novela Rómulo Gallegos en el año 2013. En su discurso al recoger el premio, el escritor manifestó que San Juan «era un lugar privilegiado para reescribir el mundo, un espacio de visión...».<sup>12</sup> Este galardón terminó de posicionar al escritor en las letras latinoamericanas. Resulta interesante que en una de sus últimas publicaciones, *Historia de Yuké* (2018), el escritor deja de lado el tema de la ciudad para contar la historia mítica de la famosa montaña del Yunque.<sup>13</sup>

Una de las características más emblemáticas de su obra, que lo distingue de los escritores de la generación del setenta, es el cruce entre los límites

12 Véase Lalo, Eduardo. «El 'Hermoso Hoy'». *Letralia*, letralia.com/286/especial01.htm.

13 Los datos biográficos del escritor fueron obtenidos de: «Eduardo Lalo». *Umbral*, 6 Feb. 2020, umbral.uprrp.edu/eduardo-lalo/ y «Lalo, Eduardo». *Escritores.Org*, www.escritores.org/biografias/20237-lalo-eduardo-.

de los géneros literarios. Aunque ha cultivado la poesía, sus libros más comentados por la crítica son sus compendios de ensayos, sus cuentos y sus novelas. Sin embargo, en sus ensayos hay una necesidad de narrar y en sus relatos hay un intento de filosofar y pensar. De esta forma, las ideas y la ficción se mezclan para dar paso a una obra que atraviesa las fronteras literarias. Ríos Ávila asegura que «en este sentido, se sitúa en una corriente literaria actual de escritores, más que de un género u otro, de literatura, donde esta hace parejas, en su caso, con la pintura, el dibujo y la fotografía» (26). El escritor hace literatura y es difícil encasillar sus obras en un solo género.

«In Memoriam», la novela corta recogida en *La isla silente*, cruza los linderos entre el ensayo filosófico y la narración. Los párrafos intercalan la acción y las interpretaciones metafísicas, literarias y culturales del narrador. «Ocurrió en el centro comercial techado. Me es imposible determinar mi edad exacta, pero pude haber tenido siete u ocho años ... Descubrí que el mundo existía» (Lalo 22). Luego de este fragmento, las siguientes páginas corresponden a una interpretación del poema «La belle Dorothée» de Baudelaire. El narrador expone las razones por las cuales, independientemente del contenido de su obra, el mérito de Baudelaire recae en que fue uno de los primeros autores en escribir desde islas silentes. «Si hiciera falta algo, algún día, más allá de la calidad literaria de su obra y del emblema en que se convirtió su vida, para enjuiciar a este autor, sólo se tendría que recurrir a la complejidad humana de este relato. Baudelaire narra una tragedia cuando todavía los habitantes de las Islas no tenían la posibilidad de tener voz propia para ser Edipos o Antígonas ...» (23). Esta parte que se ocupa de analizar el poema podría parecer un ensayo de crítica literaria, pero el narrador la incluye para compararse con la Dorothée de Baudelaire como un ser que no es «parte de la humanidad» (24). Para María Caballero Wangüemert, el escritor «es muy transgenérico» (47) y así lo demuestra la mayoría de sus obras.

Sin duda, es meritorio analizar la propuesta narrativa del escritor en su novela más conocida y ganadora del Premio Rómulo Gallegos (2013), *Simone* (2011). La obra es la novela de las

intertextualidades. Es interesante su estructura narrativa porque la acción se escurre entre párrafos con marcadas diferencias en extensión, citas de libros, diálogos del protagonista con personas importantes de su entorno, reflexiones del narrador sobre el arte de escribir y caracterizaciones de la ciudad de San Juan. Elsa Noya en el prólogo de la novela establece que la obra se compone de «tres núcleos de relato que conteniéndose en una caja china, se irán desplegando y relacionando estrechamente» (13). En primer lugar, se encuentra el narrador que se mueve por la ciudad de San Juan y analiza sus más minuciosos detalles. En segundo lugar, sobresale el romance entre el narrador y Li Chao, una joven que le envía mensajes anónimos que el protagonista debe descifrar para poder acercarse a ella. El último núcleo es la reflexión del narrador sobre la escritura y su utilidad. De esta manera, la novela no se limita a ser simplemente una obra que representa una visión de la ciudad y sus circunstancias, sino que se convierte en un manifiesto que cuestiona la función del intelectual. Al mismo tiempo, el narrador se esfuerza por desvelar el misterio de la identidad de la chica que le envía mensajes que aparecen en los lugares más inusuales.

*Simone* (2011) puede ser catalogada también como una novela del pensamiento. La acción de la novela se ve fragmentada por extensos lapsos en los que el narrador solo piensa sobre un tema o situación que le perturba o que le causa irritabilidad. Algunas veces son reflexiones sobre su condición de hombre y el poco éxito que ha tenido con las relaciones amorosas, unas veces son sobre los visuales de la ciudad a la que se enfrenta diariamente y otras veces son sobre la labor del escritor. La novela no comienza con acción, sino con reflexión: «Escribir. ¿Me queda otra opción en este mundo en que tanto estará lejos de mí? ... Pensar desde la nada, desde este *nada pasa*, desde aquí» (Lalo 19). A lo largo de toda la narración, se inserta este tipo de comentarios que recogen las preocupaciones más hondas de la voz narrativa y que sumergen al lector en otra dimensión: el mundo que transcurre en la mente del protagonista mientras recorre la ciudad. «Lalo transita por los espacios, pero no necesariamente

para que los veamos; más bien observamos a su narrador pensando a través de ellos» (Ríos Ávila 25). El escritor se instaura entonces en «una serie de escritores actuales dedicados a lo que podríamos llamar la narración del pensamiento, de toda una literatura cuya razón de ser es permitirle al lector que acceda a un pensamiento narrado, al sinuoso movimiento del pensar» (Ríos Ávila 26). La técnica de revelar los pensamientos de los narradores no es nueva, lo que hace que la escritura de Lalo rompa con los modelos narrativos de su momento es que los pensamientos del narrador y la acción son igual de importantes para el desarrollo del relato. Sin los pensamientos, no existiría la fábula.

Tan solo al observar los títulos de las obras de Eduardo Lalo, se evidencia que el escritor experimenta una imperiosa necesidad de explorar las ciudades, centrándose principalmente en nuestra capital, San Juan. *Simone* no es la excepción como ya se ha mencionado. Los escritores del setenta ya le habían dado importancia al tema de lo urbano en sus narraciones, pero lo hicieron más para describir el ambiente marginal al que tuvieron que recurrir muchos puertorriqueños como resultado del proyecto de modernidad en la isla. No obstante, la ciudad en el mundo narrativo de Lalo tiene otras dimensiones. Es casi un personaje. «La ciudad del sol terrible tiene también sus días interiores» (Lalo 42); «la luz, la impresión de una mañana que deja San Juan cuando se ha tenido que estar en un edificio de oficinas el tiempo suficiente...» (67). Ejemplos como estos se integran en la fragmentada narración para ilustrar una ciudad que constituye un elemento esencial en la vida del narrador y se convierte en la compañera perfecta de su caminar. En ese sentido, «la ciudad en la isla, San Juan de Puerto Rico “es la atracción fatal de Eduardo Lalo”» (Sancholuz 80).

El proyecto narrativo de Eduardo Lalo se diferencia del de sus homólogos Edgardo Rodríguez Juliá y Luis Rafael Sánchez. Estos se esforzaron por situar a Puerto Rico como un enclave caribeño desde el cual emergía la literatura. Ellos, junto con numerosos contemporáneos de la generación del setenta, forjaron un discurso nacional que procuraba describir la nación como un ente con todas las cualidades de un país, a pesar de la condición colonial de Puerto Rico. A lo largo de

la obra de Eduardo Lalo se observa una necesidad de presentar a Puerto Rico como un no-lugar. En *Simone*, el autor se separa de interpretación anterior de la isla e inserta la siguiente, no como reflexión del narrador, sino como parte de un escrito de otro escritor ficticio que el narrador conoce, Máximo Loreña:

Me dolía que en las calles de la ciudad en la que había pasado la mayor parte de mi vida no pasara nada. Era como cualquier otro lugar del mundo, la gente nacía, crecía, sufría, se enamoraba, sobrevivía, moría, toda la comedia, toda la tragedia, pero a la vez y a la larga, aquí no pasaba nada. Nada de lo que hiciera yo o gente como yo crearía más que breves ondas en un estanque. A nuestro lugar en la historia, al esfuerzo de vivir y dejar una marca, una narración, le estaba vedada la existencia. Pretendíamos ser un país, pero en realidad hasta muchos de los que estaban convencidos de esto, actuaban como si sólo fuéramos una parada de autobuses en la ruta de un imperio (35).

Cabe resaltar que este párrafo del escritor creado por Lalo le produce al narrador-protagonista una especie de sosiego; no le perturba, como perturbaría a los narradores de Rodríguez Juliá o Sánchez. El narrador de *Simone* afirma que el escrito «expresa la agonía de generaciones y su lectura me produce paz. Una paz desesperada, es cierto, pero paz al fin ...» (36). Hay cierta resignación ante el fallido sistema de gobierno puertorriqueño que jurídicamente ha dejado a la isla sin ser estado de los Estados Unidos y sin ser un país libre. Ya no se siente una necesidad de demostrar que Puerto Rico es una nación como cualquier otro país latinoamericano, sino que desde ese no-lugar, por lo menos se puede escribir y eso le provoca paz al narrador. Por ende, la escritura de Lalo se aleja del «proyecto literario que se percibe en obras como la de Luis Rafael Sánchez y Edgardo Rodríguez Juliá, cuyas vertientes principales se dedican a habilitar un espacio autónomo, que permita la visibilidad de Puerto Rico como un país apto para la ciudadanía literaria latinoamericana» (Ríos Ávila 31).

De *Simone* pasamos al análisis de una propuesta muy diferente de las que Lalo había

presentado hasta ahora, la novela *Historia de Yuké* (2018). Esta novela de corte histórico reproduce la historia mítica de la montaña El Yunque. Presenta otra cara de la conquista porque los narradores y protagonistas no son los españoles, sino los taínos y los esclavos que cuentan cómo vivieron la llegada de los europeos al Caribe. Ya observamos cómo Santos-Febres rescata la historia desde las perspectivas de las esclavas manumisas y desde mujeres negras que vivieron el principio del siglo XX en Puerto Rico. Lalo no se aleja demasiado de esa vertiente, pero mediante su novela, podemos identificar diversas características que lo distancian de los modelos narrativos de su tiempo.

Como ya mencionamos, el escritor es también fotógrafo y artista plástico. Si *Simone* es la novela del pensamiento, *Historia de Yuké* es la novela de la imagen. Y no es precisamente porque el escritor tenga la capacidad de crear imágenes con palabras, lo cual también hace, sino porque en la narración se insertan elementos pictóricos que complementan el discurso escrito. En esta novela, la imagen se convierte en lenguaje. De manera que, la literatura debe «tener un lenguaje único, y, sin embargo, un lenguaje bifurcado, un lenguaje desdoblado, puesto que, no diciendo una historia, no contando sino una cosa, deberá en cada instante mostrar y hacer visible lo que es la literatura, lo que es el lenguaje de la literatura, puesto que ha desaparecido la retórica...» (Foucault 442).

El lenguaje de Eduardo Lalo se bifurca entre lo pictórico y lo escrito de varias maneras durante el transcurso de la narración. Junto al número de cada capítulo se incluye una imagen en blanco y negro que recoge la esencia de lo que será el capítulo. Estas imágenes son especies de epígrafes en los que la palabra es sustituida por iconografía. El dibujo también es parte del esquema narrativo de la novela. Uno de los personajes, Olufunke, es un esclavo africano a quienes los taínos adoptan como parte de ellos. Ante la barrera lingüística, el africano se comunica por medio del dibujo.

«Los ojos de Olufunke eran piedras en las que habían entrado los gritos. Entonces aplanó la tierra y dibujó con un palo» (Lalo 73). Seguido de esta línea aparece el dibujo del personaje. Esta escena se repite varias veces: «Olufunke dibujó sus

primeros tiempos en Boriquén» (74); «Olufunke aplanó la tierra y volvió a dibujar» (75); «Olufunke volvió a aplanar el suelo y habló con líneas» (76). Este recurso narrativo es muy innovador. El cruce de culturas que se dio en Puerto Rico después de la conquista estuvo plagado por barreras lingüísticas. En esta novela, Lalo no solo le da voz al esclavo, sino que le da un arma que en obras anteriores no se había considerado: ante la imposibilidad de comunicarse con la palabra, el esclavo tiene la imagen. El dibujo le permite comunicarse y acercarse a la cultura taína hasta formar parte de ella. De la misma forma, Lalo posiciona en el mismo plano al taíno y al africano como las dos culturas que se unieron para hacer frente al avance de los blancos.

Los protagonistas de la *Historia de Yuké* (2018) son los primeros pobladores de la isla. La estructura narrativa de la novela se divide en dos partes. La primera parte narra el origen del bosque del Yunke casi como si fuera un paralelo con el Génesis cristiano o el *Popol Vuh* maya-quiché. «El bosque de El Yunke es muy antiguo, mucho más de lo imaginado. Al principio, cuando la isla de Boriquén se formaba, no era ni siquiera un bosque, sino lava convertida en piedra que muy lentamente, a lo largo de los siglos incontables, fue levantando una montaña desde el fondo del mar hasta llegar a ser la Tierra Blanca más allá de las nubes» (15). A partir de ahí, se narra cómo varios elementos naturales, tales como el viento y el fuego (personificados), contribuyeron a la creación de la montaña. Esta parte también narra la llegada de los pobladores originarios y cómo fueron levantando sus asentamientos. Igualmente, se recrea la llegada de los invasores españoles o «vientos del mal» (56) o «reicristoros» (59). En la segunda parte resulta interesante que la acción de la novela se mueve a España en los tiempos de la conquista. Se presenta la historia de vida del Capitán Frío, el español más temido y violento que llegó a la isla. La novela termina con la exterminación de los pocos taínos que quedaban resguardados en el «Yunke» a manos de Frío. Pero como un elemento de redención y resistencia, la misma montaña con sus lluvias, con su bruma y animales hace que Frío jamás encuentre el camino de regreso a la villa de Puerto Rico y

muera atrapado en «Yuké».

En este contexto, resalta la reproducción del habla taína y africana. La generación del setenta se concentró en rescatar el habla y la música popular puertorriqueña para incorporarlas como elementos discursivos en sus narraciones. Con esta obra, Lalo rescata los vocablos de dos grupos que son la base de la cultura puertorriqueña, pero que en muy pocas ocasiones se conoce su voz. Michel Foucault manifiesta que «el lenguaje es a la vez todo el hecho de las hablas acumuladas en la historia y además el sistema mismo de la lengua» (436). La *Historia de Yuké* recoge de manera magistral los retazos del lenguaje de nuestra historia originaria: «Mácoceal Olufunke agitaba la maraca y entonaba desde las vías de los sueños: —¡Guamá. Guamí, inarú, Yuké guara guatú! ¡Gran Señor, hombres, mujeres, Yuké, hogar de nuestro fuego!» (Lalo 94). A través de este tipo de lenguaje se nos ofrece también una visión mítica, indígena y africana, de los orígenes de Puerto Rico y la sociedad puertorriqueña.

En resumen, es innegable que tanto la obra de Santos-Febres como la de Lalo se ha visto influenciada por la generación del setenta; es un hecho inevitable por la envergadura que dicha generación ha tenido en nuestra literatura. Sin embargo, los modelos narrativos de ambos escritores son diferentes y representan propuestas ingeniosas y originales que marcan nuevos rumbos para las letras puertorriqueñas. En los dos autores se siente una necesidad por rescatar el pasado para darle voz y colocar en posiciones de poder a quienes siempre han estado silenciados. En el caso de Mayra Santos, presenta el erotismo y la sexualidad de la mujer negra ya no como un mecanismo de defensa, sino como un arma de liberación de un pasado esclavista. Lalo, por su parte, se encarga de presentar la ciudad como un lugar o un no-lugar desde donde la escritura es un proceso difícil, pero necesario. Por otro lado, en *Historia de Yuké*, nos remonta a un pasado mítico que desemboca en lo histórico mediante un lenguaje que funde el lenguaje lírico con la imagen. Coincidimos con Luis Felipe Díaz quien establece que entre los escritores de los ochenta y noventa («posmodernos») «surge el gusto por lo híbrido, multifacético y polifónico, el «no estilo» que hace gala de múltiples y posibles

expresiones» (221). Este es sin duda el caso de Eduardo Lalo. Por su parte, para el mismo crítico, Mayra Santos-Febres «posee una superior capacidad para articular desde el espacio otreico y diferenciado y supera la utopía plebeyista de este grupo [setentistas]» (234). Como resultado, entendemos que estas son las características que le han permitido a Santos-Febres y a Lalo consumir rupturas significativas con respecto a la generación de escritores que les precedió y ganarse un sitio en el grupo de los escritores más relevantes de la literatura puertorriqueña de hoy.

#### Obras citadas

- Acevedo, Ramón L. *Del silencio al estallido: Narrativa femenina puertorriqueña*. San Juan, Editorial Cultural, 1991.
- Caballero Wangüemert, María. «Eduardo Lalo: una mirada desde *La isla silente* hasta *Los pies de San Juan*». *Letral*, Núm. 6, 2011, 45-56.
- Díaz, Luis F. *La na(rra)ción en la literatura puertorriqueña*. San Juan, Ediciones Huracán, 2008.
- «Eduardo Lalo». *Umbral*, 6 Feb. 2020, [umbral.uprrp.edu/eduardo-lalo/](http://umbral.uprrp.edu/eduardo-lalo/).
- Fanon, Frantz. *Black Skin White Masks*. Grove Press Inc, 1967.
- Ferré, Rosario. *Papeles de Pandora*. La Navaja, 2018.
- Foucault, Michel. «Lenguaje y literatura». *Teorías Literarias Del Siglo XX: Una Antología*, editado por José Manuel Cuesta Abad y Julián Jiménez Heffernan, Akal Ediciones, 2005, pp. 435-449.
- Grau-Lleveira, Elena. «Mayra Santos Febres Cualquier miércoles soy tuya: in search of a literary tradition». *Revista De Estudios Hispánicos*, núm. 2, 2005, pp. 3-15. *Revistas UPR*, <https://revistas.upr.edu/index.php/reh/article/view/17051>
- «Lalo, Eduardo». *Escritores.Org - Recursos Para Escritores*, [www.escritores.org/biografias/20237-lalo-eduardo-](http://www.escritores.org/biografias/20237-lalo-eduardo-)
- Lalo, Eduardo. *Historia de Yuké*. Buenos Aires, Corregidor, 2018.
- . *La isla silente*. San Juan/Santo Domingo, Isla Negra, 2002.
- . *Simone*. 2ª ed. Buenos Aires, Corregidor, 2021.
- . «El 'Hermoso Hoy'». *Letralia*, [letralia.com/286/especial01.htm](http://letralia.com/286/especial01.htm).
- Peñaranda-Angulo, Verónica. «La historia femenina negra o la herstory negra: *Fe en disfraz* de Mayra Santos-Febres, lectura y reescritura de la historia desde y para las mujeres afrodescendientes». *Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica*, vol. 9, núm. 18, 2018, pp. 98-116. *Revistas Universidad de los Andes*, <https://doi.org/10.25025/perifrasis20189.18.06>.
- Ríos Ávila, Rubén. «El flâneur abyecto de Eduardo Lalo». *Textualidades de Eduardo Lalo: El Nómada Enamorado Del Nomos*. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de La Educación, 2020, pp. 25-43.
- Rivera de Álvarez, Josefina. *Literatura puertorriqueña: su proceso en el tiempo*. Madrid, Partenón, 1983.
- Sancholuz, Carolina. «Ciudades e Islas/Islas y Ciudades. Figuraciones del espacio caribeño en *La isla silente* y *Los pies de San Juan*, de Eduardo Lalo». *Textualidades de Eduardo Lalo: El Nómada Enamorado Del Nomos*. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de La Educación, 2020, pp. 71-100.
- Santos-Febres, Mayra. *Fe en disfraz*. México, Editorial Planeta Mexicana, 2017.
- . *La amante de Gardel*. México, Editorial Planeta Mexicana, 2015.
- . *Nuestra señora de la noche*, Nueva York, Rayo, 2008.
- Torres, Víctor F. «Mayra Santos Febres: bio-bibliografía». *Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 27, núm. 2, 2005, pp. 471-478. *Revistas UPR*, <https://revistas.upr.edu/index.php/reh/article/view/17754>.
- Valladares-Ruiz, Patricia. «El cuerpo sufriente como lugar de memoria en *Fe en disfraz*, de Mayra Santos-Febres». *Cuadernos de Literatura*, vol. XX, núm. 40, 2016, pp. 595-616.
- Vega, Ana Lydia. *Falsas crónicas del sur*. Río Piedras, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1991.



En la encrucijada, Jan Martínez 18" x 24" pastel