



Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Filosofía y Letras

Colegio de Estudios Latinoamericanos

Imágenes iterables: estética pop y travestismo en
***Sirena Selena vestida de pena* de Mayra Santos-Febres**

Tesis que para obtener el título de
Licenciado en Estudios Latinoamericanos

P r e s e n t a

Daniel Martínez González

Directora

Yanna Celina Hadatty Mora



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Para Elvia, Ofelia,

Olga y Carlos

Índice

Agradecimientos.....	4
Introducción: ¿De qué se viste la sirena? <i>Sirena Selena vestida de pena</i> , la cultura pop y el Caribe.....	7
Capítulo I: Para pensar a <i>Sirena Selena vestida de pena</i> desde la literatura puertorriqueña.....	13
Capítulo II: Travestismo e imágenes iterables en el Caribe posmoderno.....	45
Capítulo III: Entre imágenes de consumo y encarnaciones espectaculares: estética pop y mass mediación.....	79
Conclusiones: Sirena Selena se viste de bolero, cine y santería.....	114
Apéndice: Para interpretar deseos travestidos: una entrevista a Mayra Santos-Febres.....	121
Bibliografía.....	125

Agradecimientos

Quisiera ser tan elocuente como Clarice Lispector en la Dedicatoria que antecede a *La hora de la estrella* pero no puedo. Lo que haré despiadadamente es robarme unas líneas tuyas, y apropiármelas porque, como ella, creo en la necesidad de reconocerse a uno mismo con otros. Sin promesas de brevedad, debo más que palabras a quienes me acompañaron durante mi último año de evidente ostracismo e inciertos resultados.

A mis papás, mi hermano y mi hermana: porque son mi puerto seguro y todo lo que hago es suyo para siempre. Especialmente por los últimos cinco años de apoyo incuestionable y también por mi vida entera. Soy afortunado en muchos sentidos, y al principio siempre estarán ustedes cuatro.

A mi abuela Elvia: no hay palabras que logren atrapar todo el amor que te tengo. A ti te debo mi sensibilidad por lo mágico, de todo eso que me has platicado toda la vida y mucha gente se resiste a creer. A mi abuela Ofelia: entre los muchos que te admiran estoy yo, en primera fila, aprendiendo de tu fortaleza y tu decisión, también de tu cinismo, porque a veces hace falta burlarse más de la cuenta para hacerlo todo más llevadero.

A Denisse y a Ale: que no se acaben nunca las lluvias y que las aventuras no falten. Especialmente las que traen bailes y risas a nuestras vidas. Gracias por acompañarme día y noche a lo largo de kilómetros de carretera durante los últimos años; que en los siguientes sigamos teniendo Club Primos, el mejor *reality* del mundo.

A Marisol: por compartir conmigo esto que hacemos, desde el principio. Tu pasión me ha inspirado siempre y por eso eres bastante culpable de lo que hago. Gracias por leerme, por aconsejarme y por tus recomendaciones de lectura. Aquí está el resultado.

A Karla: porque sabes sintetizar miles de palabras en las más poderosas y atractivas imágenes. Gracias por compartir conmigo tu genio creativo y por echarme porras siempre.

A Tania, Alexis, Miriam, Rodrigo, Brandon, José Manuel, Arantza, Andrea y Jared: porque después de mucho tiempo, distancias o cualquier circunstancia, no me abandonan.

A América: gracias por las risas y las incontables horas de pláticas entre serias y no, intelectuales y triviales; o todo a la vez, como con el “trabajo vivo”. Por estar conmigo en el punto decisivo que detonó esta tesis. Por tu amistad.

Al Dr. Vladimir Montpellier de la Escuela Nacional de Antropología e Historia, por sus enseñanzas acerca de Ochún, Yemayá, y del culto afrocaribeño. A la Dra. Ivette Hernández-Torres de la Universidad de California en Irvine, quien amablemente me proporcionó varios textos claves para la investigación.

A Aurora Piñeiro, Ishtar Cardona, Velebita Koričančić y Gustavo Ogarrio: por su tiempo y sus comentarios certeros para mejorar mi tesis. Por su conocimiento y entrega durante mi formación. Porque son grandes profesores y extraordinarias personas.

A Yanna Hadatty: por tu constante presión para que abandonara otros temas aburridos que no mencionaremos, y me dedicara a la literatura. Porque tu sabiduría me parece deslumbrante. Gracias por tu tiempo y tu generosidad. Todo mi cariño y admiración para ti.

Finalmente, a la Dra. Mayra Santos-Febres, por tu literatura que inspira y conmueve. Por tomarte unos minutos de tu tarde de domingo para hablar conmigo, por creer que tengo algo que decir.

Como escribió, en verdad, Clarice Lispector: “a todos esos profetas del presente y que me vaticinaron a mí mismo hasta el punto de que en este instante estallo en: yo. Ese yo que son ustedes porque no aguanto ser nada más que yo, necesito de los otros para mantenerme en pie...” Gracias a todos.

*All drag queens have
big dicks I
theorize as she
hitches up her
skirt
and
shows me what is
hers
Something about
all that
makeup
brings out the
man in a
woman*

Gavin Geoffrey Dillard, *The Naked Poet. Poems from 1970 to 1985*

Introducción:

¿De qué se viste la sirena?: *Sirena Selena vestida de pena*, la cultura pop y el Caribe

Mayra Santos-Febres (Carolina, 1966), actualmente una de las escritoras más reconocidas de la literatura puertorriqueña contemporánea, se desempeña como ensayista, narradora, promotora cultural y catedrática en la Universidad de Puerto Rico. En 1992 concluyó su doctorado en Letras en la Universidad de Cornell, Estados Unidos, donde además ha sido profesora visitante. Su producción literaria comenzó a finales de 1980 con publicaciones en revistas de Puerto Rico, Cuba, Argentina y Nueva York. En la década de 1990 publicó potentes poemarios como *Anamú y manigua* y *El orden escapado* (ambos de 1991), que se enfocan en las experiencias de grupos sociales marginales, tema recurrente en los escritos de la autora. En términos de literatura nacional, la crítica la ubica en la generación de los noventa, junto con escritores como Juan López Bauzá, Georgina Pietri y Mario Cancel.

Aunque, como plantearé en el Capítulo I, su escritura desborda y excede la categoría de pertenencia nacional, Santos-Febres comparte con sus pares la introducción de referentes que provienen de la cultura popular y de masas. Por el otro lado, a diferencia de sus antecesores, sus obras expresan interés por retratar la multiplicidad de experiencias identitarias en vez de una defensa a ultranza de las mismas. En publicaciones posteriores, entre las que destacan las compilaciones de cuentos *Pez de vidrio* (1994) y *Con el cuerpo correcto* (1998); y sus novelas *Sirena Selena vestida de pena* (2000) y *Cualquier miércoles soy tuya* (2002) afianza su interés por explorar la alteridad, la cultura popular y las asimetrías económicas y sociales de Puerto Rico y el Caribe con Estados Unidos. En 1994, recibió el premio Letras de Oro de la Universidad de Miami, mientras que en 1996 fue

acreedora del Premio Juan Rulfo otorgado por Radio Francia Internacional, con el cual logró gran visibilidad en la industria editorial.

En su primera novela, *Sirena Selena vestida de pena* (finalista del premio Rómulo Gallegos, 2001), que propongo analizar en esta investigación, Santos-Febres construye su historia centrándose en el travestismo, como práctica literal que realizan sus personajes, pero alude también a una metáfora con la que explica el lugar del Caribe en la sociedad global contemporánea: travesti de primer mundo. Puerto Rico y República Dominicana, como escenarios principales, son lugares en los que, en distintos niveles, repercute la hegemonía estadounidense: desde las estructuras de pensamiento social que validan las jerarquías económicas y raciales, hasta el estatuto de Estado Libre Asociado (a partir de 1952), que determina políticamente a la “isla del encanto” como una colonia de Estados Unidos. Desde mediados del siglo XX, y con ayuda de los medios de comunicación de masas, la industria cultural norteamericana ha influido de manera determinante en los comportamientos de sus espectadores a favor del mercado de consumo.

En la actualidad, las representaciones de las disidencias sexo-genéricas en la televisión, el cine, las redes sociales y el mundo de la moda han puesto bajo los reflectores de la cultura de masas los debates que las teorías *queer* y los feminismos han evidenciado desde hace más de cincuenta años. Existen programas televisivos estadounidenses sumamente populares que apuestan por abrir espacios donde sus concursantes hablen sobre la violencia sistemática a la que subjetividades no normativas están expuestas a lo largo de sus vidas. Sin embargo, tal y como funciona la industria cultural, dichos debates han sido digeridos por los medios masivos de comunicación para ser presentados al público como productos de consumo. Al final del camino, estamos viendo ganadores de concursos,

premios en efectivo y las mismas historias de “éxito” con las que el mundo del espectáculo satisface a sus espectadores.

Lo anterior nos obliga a pensar en cómo la sociedad global contemporánea ha ampliado, si bien de forma dosificada, sus márgenes de aceptación, inclusión y representación hacia sectores abyectos. Al mismo tiempo, continúa condicionando las reglas de entrada y el cumplimiento de comportamientos no tan disruptivos que sean adecuados para la mayor cantidad de público posible. El reverso de los casos de fama son quienes todavía están sometidos a las estructuras simbólicas de la heterosexualidad normativa. Más aún, dado que esta cultura posmoderna global proviene de Estados Unidos, como mencionó Frederic Jameson¹, el espectro de influencia se extiende con mayores contradicciones hacia regiones del mundo como el Caribe, donde, a partir de la década de 1960, el capitalismo avanzado se expresa como signo de dominación económica, política, social y cultural.

Planteo mi investigación como una oposición directa a los críticos que han evaluado a *Sirena Selena vestida de pena* como una novela que muestra un completo entreguismo de las sociedades de la región a las lógicas del consumo estadounidense y al funcionamiento social del capitalismo tardío. Aunque hay razones para pensar así, ya que en el nivel anecdótico la trama plantea la realidad regional sujeta a la hegemonía del mercado global, creo que la apuesta literaria y política de Mayra Santos-Febres apunta hacia direcciones más complejas y menos evidentes. El innegable vínculo del Caribe y América Latina con Estados Unidos y su sofisticada maquinaria mass-mediática, sí condiciona, moldea e impone formas de comportamiento para sus consumidores. Pero del otro lado, los receptores tenemos la posibilidad de readaptar, interpretar o rechazar los contenidos de la

¹ Frederic Jameson, *Ensayos sobre el posmodernismo*, Argentina, Ediciones Imago Mundi, 1991, p. 20.

industria cultural. La novela sugiere prestar atención a la interacción entre la cultura local caribeña y el mundo del espectáculo norteamericano por medio del travestismo.

A casi dos décadas de su publicación, *Sirena Selena vestida de pena* se erigió como una de las obras más comentadas de la narrativa puertorriqueña reciente. Fue en 2003 cuando la academia norteamericana consagró la novela, pues el segundo número del volumen XV de la revista *Centro. Journal of the Center for Puerto Rican Studies*, del Hunter College de la City University of New York (CUNY) dedicó su *dossier* a su análisis. Algunos de los artículos ahí publicados están escritos en inglés y otros en español, y resulta sorprendente encontrar que la primera edición en inglés es de agosto del 2000, muy reciente si consideramos que fue publicada originalmente en mayo del mismo año. La traducción estuvo a cargo de Stephen Lyttle, para la editorial Picador, lo que también revela el interés de la industria del libro estadounidense por su contenido temático.

Mi inquietud por analizar la novela parte de una simple observación de mi propio consumo de los medios. ¿Cómo interpela *Sirena Selena vestida de pena* en el presente, donde el travestismo se ha convertido en una práctica celebrada por la cultura de masas y que se ha vuelto un referente pop por sí mismo? Es decir, en la trama los personajes utilizan como modelos para construir su estética ciertas imágenes originadas en el cine, la televisión, la música y las revistas de moda. Ahora, además de inspirarse a partir de los mismos, las *drag queens* se han convertido en imágenes mediáticas. En esta tesis, mi análisis literario servirá para detectar la agenda de los medios masivos de comunicación: ¿qué consumen los personajes travestidos, dónde lo consumen y cómo lo incorporan a su cotidianidad? Las respuestas que arroja la novela dan cuenta de dinámicas sociales, históricas y culturales que también se disfrazan de comedia, ironía o cruda violencia.

La introducción de elementos de la cultura popular a la literatura en América Latina fue resultado de los cambios sociales que trajo consigo la modernización de las ciudades y su rápido incremento demográfico a partir de 1960. El mayor exponente de la nueva –y en su momento polémica– estrategia narrativa fue el argentino Manuel Puig, quien en novelas como *La traición de Rita Hayworth* (1968), *Boquitas pintadas* (1969) o *El beso de la mujer araña* (1983), utiliza tramas de películas, radionovelas, y estructuras ajenas a la prosa novelística como el guión cinematográfico y el ensayo, como estrategias de escritura integradas en la trama. Lo novedoso no sólo es la transgresión al orden novelístico, sino la forma en que los personajes revelan que su imaginario depende inevitablemente del entretenimiento de masas, compartido a gran escala por el resto de la nueva ciudadanía.

En *Sirena Selena vestida de pena* abunda la referencialidad popular, masiva y pop, lo que obliga a hacer una distinción pertinente entre la triada conceptual. Como analizaré a profundidad en el tercer capítulo, siguiendo a Jesús Martín-Barbero, con la emergencia de los medios masivos de comunicación se piensa en una democratización de la información que homogeniza ideológicamente a las poblaciones y que desplaza como entes ordenadores a las instituciones sociales oficiales. La creación de la industria de la cultura implica una comercialización de la cultura popular, que da como resultado la emergencia de la cultura pop. Para finalizar, cultura de masas implica un consumo masivo de productos provenientes de los medios, mientras que cultura pop es la experiencia individual al consumirlos, es decir, la forma en que incorporamos a nuestras vidas mercancías que se vuelven productos culturales.

Por lo tanto, mi atención en la experiencia individual de los personajes como receptores de productos masivos implica un acercamiento a la cultura pop en el Caribe. Para lograrlo, esta tesis se divide en tres capítulos. En el Capítulo I propongo una revisión

historiográfica de la literatura puertorriqueña, desde fines del siglo XIX, para cartografiar las herencias y rupturas de las principales obras con la escritura de Santos-Febres dentro de *Sirena Selena*. En el segundo capítulo abordo el diálogo intertextual establecido por la autora, al tiempo que analizo las técnicas posmodernistas que utiliza para cuestionar discursos culturales hegemónicos, como el imaginario europeo-norteamericano acerca de la región y su aceptación por las sociedades del Caribe. En el tercero y último capítulo analizo los referentes pop para demostrar cómo permea el imaginario mediático estadounidense en los personajes y observo las apropiaciones de los modelos.

Como apéndice ofrezco la entrevista que pude realizar a Mayra Santos-Febres, en la Feria del Libro y de la Rosa de la UNAM, en abril del 2018. Más que un ejercicio meditado, planeado y acordado entre la escritora y yo, fue una oportunidad sin guion, casual y amistosa que me otorgó en el momento, pero que sin duda resolvió cuestionamientos clave para mi investigación. Aunque muchas respuestas me parecieron relevantes, y forman parte del aparato crítico de la tesis, intenté que lo dicho por la autora no condicionara mi propio proceso de reflexión, sino que funciona como un texto más para el análisis, de valor intelectual y sentimental –eso sí– incalculable.

Capítulo I:

Para pensar a *Sirena Selena vestida de pena* desde la literatura puertorriqueña

*Que a veces pienso que yo soy como el Estado Libre
Asociado de Puerto Rico: ni canne ni pescao [sic.]*

Carlos Varo, *Rosa Mystica*

Como la mayoría de las literaturas nacionales en Latinoamérica y el Caribe, la génesis de las letras puertorriqueñas se remonta al siglo XIX, cuando los procesos de independencia triunfaron en casi todas las antiguas colonias americanas. En este sentido, Puerto Rico se aparta del esquema, pues en la Isla nunca cuajó ninguna lucha emancipadora, más que el cambio de manos, en 1898, de España a Estados Unidos como potencia dominadora. Que su estado colonial no cambiara, al tiempo que desde la década de 1860 florecieran sus letras, significó una contradicción y un constante debate para las generaciones siguientes de intelectuales borinqueños. ¿Cómo es posible hablar de literatura nacional sin Estado independiente? Precisamente la consciencia de esta ausencia logró conciliar una respuesta que llenó páginas enteras de los libros canónicos de las letras de Puerto Rico.

Para el 2000, año de publicación de *Sirena Selena vestida de pena*, de Mayra Santos-Febres (Carolina, 1966), la categoría de literatura nacional llevaba ya, al menos en Puerto Rico, treinta años caduca. Es decir, desde la década de los setenta, los artistas escribieron para alejarse del canon que había sido creado para enaltecer ideas patrias, héroes y ciudadanos ejemplares de la “gran familia puertorriqueña”.² En el nivel textual,

² Arcadio Díaz Quiñones comenta que “la gran familia puertorriqueña” es la idea que los escritores del canon nacionalista explotan para crear a la nación en Puerto Rico. Sin embargo, dicha familia tiene un origen y un

aprovecharon estrategias literarias posmodernas, para apartarse de la constrictión de las convenciones lingüísticas del español y de sus defensores hispanófilos; además de romper con ideas dicotómicas que establecían lo culto y lo no culto; lo verdadero y lo falso; lo bello y el mal gusto; y lo civilizado y lo salvaje. La novela que origina la historia nacional de las letras es *La peregrinación de Bayoán* (1863) de Eugenio María de Hostos (1839-1903). Sin embargo, considerando que la idea de lo nacional es una ficción unificadora de la colectividad, existen responsables de la creación y hegemonización de dicha ficción. La historiografía de la literatura en Puerto Rico apunta hacia la Generación de 1930 como la responsable de ordenar la historia y los temas literarios emblemáticos a partir del “nacionalismo cultural”.

Para comenzar, los conceptos de *generación* y *canon* son sumamente operativos en el campo semántico de la literatura nacional, puesto que ayudan a ordenar y establecer cronologías bien definidas. El primero alude a escritores activos durante un periodo de tiempo acotado que comparten las mismas temáticas y características de escritura; generalmente son personajes nacidos alrededor de los mismos años. El canon es el conjunto de generaciones ordenadas cronológicamente que funciona como una línea continua en el tiempo, sirve para englobar a los escritores que se inscriben en un orden. En este caso, a lo que se considera paradigmáticamente como literatura puertorriqueña. Juan G. Gelpí indica que el período de nacionalismo cultural está acotado entre dos libros distanciados por apenas veinticinco años: *Insularismo* (1934), de Antonio S. Pedreira, y *Los soles truncos* (1959), de René Marqués. Ambos representan las figuras literarias más acabadas del paternalismo literario. Gelpí se refiere al paternalismo para insistir en un orden jerárquico

perfil hispanófilo, culto, y heredero de la tradición hacendada. Por lo tanto margina cualquier otro antecedente que no sea europeo, terrateniente y educado al estilo occidental.

que “coloca a otros miembros de la sociedad en una posición inferior de niños figurados. La retórica del paternalismo a menudo remite a las relaciones familiares, y su metáfora fundamental consiste en equiparar a la nación con una gran familia”.³

En resumen, existen dos cuestiones fundamentales del desarrollo de la literatura puertorriqueña: sus inicios a partir de la segunda mitad del siglo XIX, y su organización nacionalista a partir de la década de 1930. Históricamente, con el cambio de potencia colonizadora en 1898, la estructura política se transformó también, desplazando a la élite terrateniente criolla de sus privilegios. El nuevo orden estadounidense provocó el afianzamiento de un sentimiento identitario nacional, que había germinado hacia el último cuarto del siglo XIX, producto de las guerras de independencia en el continente y en la región caribeña. El enemigo ya no era la Corona española, sino Estados Unidos, quienes atentaban contra los valores y el estilo de vida criollos. Por ello, a la vuelta del siglo XX dicha comunidad ofendida y desplazada construyó un discurso propio, ajeno a la península ibérica y a los norteamericanos, centrado en lo netamente puertorriqueño. La intelectualidad creó, entonces, el discurso de la nación en Puerto Rico, que se fortaleció y extendió en la década de los treinta.

La producción literaria de los años treinta [...] [significó una] época de verdadero renacimiento en nuestras letras [...] centrados ahora con mayor intensidad en torno de la interpretación a fondo de lo jíbaro, como medida ello de lo que es incuestionablemente puertorriqueño. [...] Tendrán además peso cardinal [...] los influjos espirituales que arrancan en el noventa y ocho español.⁴

³ Juan G. Gelpí, *Literatura y paternalismo en Puerto Rico*, San Juan, La Editorial Universidad de Puerto Rico, 2005, p. 12.

⁴ Josefina Rivera de Álvarez, *Literatura puertorriqueña. Su proceso en el tiempo*, Madrid, Ediciones Partenón, 1983, pp. 319-320.

Los treintistas, como herederos directos de la crisis española del 98, orientaron su escritura hacia el pasado, en específico a ese suceso. Por eso, la respuesta a si es posible hablar de literatura nacional en Puerto Rico es afirmativa, puesto que dicha generación comenzó a observar, producto del determinismo biológico y el positivismo como filosofías imperantes, las carencias del territorio y la población. Dicho diagnóstico, elaborado con fuerza por el líder de la generación, Antonio S. Pedreira en su libro de ensayos *Insularismo*, detectó que Puerto Rico vivía en un estado de infancia, producto de la situación colonial del momento. Acertadamente, Gelpí menciona que la figura de Pedreira es idéntica a la de un médico que estudia al cuerpo en busca de enfermedades⁵, aquí el cuerpo es social y las enfermedades son vicios consecuencia de la situación política, de los que había que despojarse al despertar la consciencia nacional. Al mismo tiempo, observa con nulo optimismo la situación geográfica del territorio. El mar oprime, aísla y desconecta a Puerto Rico del resto del mundo: “El cinturón de mar que nos cerca y nos oprime, va cerrando cada vez más el espectáculo universal...”⁶

La retórica de la mayoría de los textos producidos por esta generación, además de la mirada determinista que detectaba en las condiciones geográficas de la isla las carencias, está compuesta por metáforas patológicas que no sólo recaían sobre las sociedades, sino sobre los mismos escritores, al convertirlos en expertos, posición jerárquica de poder desde la que indicaban, sugerían, recetaban e intentaban “curar”. Otra figura importante en la que los intelectuales de estos años lograron convertirse es la de maestros. Al momento de realizar estos estudios sociológicos, educaban también a sus congéneres otorgando ejemplos de comportamiento, a partir de figuras paternas a las cuales seguir. Estas

⁵ *Op. cit.*, pp. 18,-26.

⁶ Antonio S. Pedreira, *Insularismo*, Río Piedras, Editorial Edil, 1985, p. 116.

imágenes consolidaron la consolidación del nacionalismo cultural treintista como el discurso hegemónico, pues trascendió las fronteras de la literatura y la academia para implantarse en la política. El recién creado Partido Popular Democrático (PPD-1938), y su líder, Luis Muñoz Marín usaron como modelo retórico para su programa de transformaciones a *Insularismo*.⁷ Sin embargo, apunta Juan Gelpí que “[l]a concepción metafórica de Puerto Rico como una gran familia, noción que sostuvieron los hacendados puertorriqueños a fines del siglo XIX en su lucha por separarse del poder español [...] [constituye] una *representación* mediante la cual los hacendados presentaban sus propios intereses como si fueran los intereses de todos los puertorriqueños”.⁸

Entonces, para los treintistas existían ciertas características, actitudes y valores que configuraban el deber ser puertorriqueño. Si su representación estaba mediada por los intereses de los hacendados, quiere decir que existía un amplio margen de exclusiones de género, étnicas, religiosas y económicas, que, en sociedades históricamente diversas, como las caribeñas, obligaban a quienes no se ajustaban a adoptar dicha concepción para formar parte de la familia nacional. En el caso político, aunque Muñoz Marín inauguró una época de populismo, con gran impacto y aceptación, emergieron también otras filiaciones que hasta la fecha resumen las tres grandes opciones del destino isleño: los independentistas, que buscan romper todo lazo colonial para que Puerto Rico se convierta en país; los autonomistas, que prefieren un Estado autónomo asociado con Estados Unidos; y los estatistas, quienes observan beneficios con la inclusión de la Isla como Estado de la Unión Norteamericana.

⁷ Para lograr la modernización social y económica de Puerto Rico, Muñoz Marín instrumentó las deficiencias de las que Pedreira escribió para erigirse como salvador del país. Además, su discurso nacionalistas mantuvo al jíbaro como la figura identitaria puertorriqueña por excelencia. El lema de su partido era “Pan, Tierra y Libertad”, ideado por el intelectual Gabriel Negrón Meléndez.

⁸ *Op. cit.*, p. 99.

Regresando al campo literario, las directrices que impuso el canon no fueron sólo proyecciones para que futuras generaciones ingresaran en él. Fieles a la búsqueda de figuras paternas bajo las cuales cobijarse y sustentar las verdaderas tradiciones puertorriqueñas, los treintistas consolidaron a Eugenio María de Hostos como el patriarca máximo de las letras. Como mencioné anteriormente, *La peregrinación de Bayoán* resultó ser el punto de partida del canon. Josefina Rivera de Álvarez afirma que es “la primera novela verdadera de nuestras letras” y la resume de la siguiente manera:

Bajo el velo de la ficción y el símbolo, expone el autor en la novela el caso político y social de las Antillas hispánicas, oprimidas por un régimen de injusticia colonial, y cuya representación simbólica hace encarnar el novelista en los personajes de Bayoán (Puerto Rico), Guarionex (Santo Domingo) y Marién (Cuba), de nombres que buscan remontarse, ahondando raíces en la tierra propia, al pasado arahuaco taíno que tienen en común las tres islas del mar Caribe. Hostos se sitúa ante el paisaje antillano general y puertorriqueño particular en actitud de romántico abatimiento, interpretando sus elementos integrantes en términos de íntimos sentires. Marién, amada de Bayoán, se nos presenta en su tierna adolescencia como un ser de delicada belleza corpórea y acentuada dulzura de espíritu, de frágil salud que habría de llevarla a muy temprana muerte.⁹

De claro corte romántico, la novela de Hostos revela preocupaciones políticas centrales para la época, muy similares al americanismo de José Martí. El sentimiento patriótico y antiespañol fue precisamente lo que los líderes intelectuales de la Generación del 30 rescataron tanto de la novela como de la figura de Hostos. Es decir, no sólo la novela abrió el camino de “nuestras letras”, sino que Hostos encarnó la figura del héroe valiente y patriota que cualquier buen ciudadano debía venerar. La relación entre literatura y sociedad

⁹ Josefina Rivera de Álvarez, *op. cit.*, p. 155.

sería un vínculo indisoluble, sin embargo, la representación del grueso de la población seguiría constituyendo un problema. Al prestar atención a las exclusiones generadas por la literatura paternalista, nos damos cuenta también de la intencionalidad representativa de este grupo, o sea, cómo deseaban retratar a los puertorriqueños para el resto del mundo. Ya desde el siglo XIX existieron escritores cuyas creaciones se apartaban de las temáticas nacionalistas o bien, las ampliaban.

Otra de las restricciones más importantes del programa inaugurado por la Generación del 30 es la del lenguaje. En respuesta a los años de ocupación militar estadounidense, “exactamente el 23 de abril de 1929, nace la revista *Índice*, bajo la dirección de Antonio Salvador Pedreira. En la misma se inicia la Batalla del Idioma, que da origen a la lucha por exaltar los valores hispánicos y menosprecio de todo lo norteamericano”.¹⁰ Las décadas sucesivas a este acontecimiento fueron turbulentas en el escenario político, ya que el independentismo comenzó a fortalecerse, al grado de que su máximo representante, el Dr. Pedro Albizu Campos, después de varias manifestaciones en contra de la ocupación, fuera arrestado en una prisión norteamericana en 1937 y liberado diez años después. En 1946 se fundó el Partido Independentista Puertorriqueño (PIP), que abonó aún más las protestas patrióticas. Otro momento de importante tensión fue la revuelta armada de Jayuya, el 30 de octubre de 1950, al mando de Blanca Canales, tras de quien se encontraba el Dr. Albizu Campos. Por si fuera poco, en 1958 se fundó el Movimiento Pro Independencia (MPI) que se transformó en 1971 en el Partido Socialista Puertorriqueño (PSI), “planteando el problema de los marginados y los explotados”.¹¹

¹⁰ Marie Ramos Rosado, *La mujer negra en la literatura puertorriqueña*, San Juan, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1999, p. 15.

¹¹ *Ibíd.*, p. 34.

Y aunque desde finales de la década de 1930, el Partido Popular Democrático logró capturar la atención de las masas cobijado con el discurso de Pedreira, su proyecto de transformaciones tendió a la modernización industrial del país con el apoyo de Estados Unidos. De hecho, Muñoz Marín impulsó y consolidó la proclamación oficial, en 1952, del Estado Libre Asociado de Puerto Rico. A nivel social, el nuevo esquema de desarrollo económico provocó el crecimiento urbano y los desplazamientos campo-ciudad. Poco a poco el hombre del campo y la preocupación por los valores tradicionales del auténtico puertorriqueño que promovían Pedreira y sus seguidores, fueron rebasados por la nueva realidad social y las dinámicas del capitalismo desarrollista.

Los defensores de lo puertorriqueño, tanto independentistas como autonomistas, sentían temor al observar los cambios que la modernización traía a la Isla. Así lo manifiesta Rivera de Álvarez cuando habla de entreguismo, de efectos adversos en el uso del lenguaje y la peligrosa actitud conformista del hombre puertorriqueño.¹² Lo cierto es que la calidad de vida en los recién creados arrabales en las periferias de la ciudad era pésima. La inclusión de las mujeres en espacios de trabajo, como centros comerciales y otros oficios del sector terciario, ampliaron los márgenes de explotación y ganancias para las empresas estadounidenses que se establecieron en Puerto Rico con la puesta en marcha del proyecto Manos a la Obra (1947). Sin embargo, en el campo literario e intelectual, los cambios significaron ampliaciones en el ámbito de la representación. Así como las migraciones campo-ciudad y hacia afuera de la isla incrementaron, y las periferias urbanas fueron habitándose por desclasados, también las nuevas generaciones de escritores decidieron colocar como protagonistas a mujeres, negros, mujeres negras, homosexuales, marginados

¹² La autora habla sobre el proceso de incorporación de Puerto Rico a un sistema de capitalismo desarrollado a partir de la década de los sesenta. Pero escribe que en consecuencia se creó “una peligrosa actitud conformista en el hombre puertorriqueño” en Josefina Rivera de Álvarez, *op. cit.*, p. 659

y demás grupos subalternos que no tuvieron cabida en las letras del canon en décadas anteriores.

Ante la explosión demográfica, el discurso puertorriqueño de *Insularismo* mostraba ahora más que nunca su incapacidad para abarcar a la mayoría de las personas que habitaban la isla. “Tal vez habría que ver el populismo muñocista como el último avatar del discurso paternalista ya que las transformaciones sociales que desencadenó el plan de modernización [...] interrumpieron o debilitaron el discurso del paternalismo”.¹³ Pero no sólo eso, sino el influjo de ideas que durante las décadas de los sesenta y setenta llegaban al país, sumado a los sucesos más significativos a escala internacional: la Revolución Cubana, la Guerra de Vietnam, el fin de la dictadura de Rafael Leónidas Trujillo en República Dominicana, el inicio de la descolonización en África, los movimientos feministas, la filosofía del Tercer Mundo, en especial la decolonialidad hindú y la subalternidad; los movimientos estudiantiles de 1968, etcétera. Dichos eventos influyeron en la intelectualidad puertorriqueña, que desde los inicios del nacionalismo cultural se concentró en la Universidad de Puerto Rico.¹⁴

Con estos antecedentes podemos hablar de *Sirena Selena vestida de pena*, la primera novela de Mayra Santos-Febres. La historia se centra en Sirena Selena, un adolescente mulato, huérfano, pobre y homosexual, que fue descubierto gracias a su hermosa voz por una *drag queen* veterana llamada Martha Divine, dueña de “El Danubio azul”, un antro de espectáculos travestis. Pronto la matrona cobijará al niño con la promesa de convertirlo en

¹³ Juan G. Gelpí, *op. cit.*, pp. 93-94.

¹⁴ En el recinto universitario de Río Piedras se fundó, para el ciclo lectivo de 1927-1928, el Departamento de Estudios Hispánicos. En 1928 también inició la publicación de la *Revista de Estudios Hispánicos*. En dicho departamento, durante la década de 1930, intelectuales puertorriqueños de la talla de Antonio Pedreira, Concha Meléndez, Margot Arce, Gustavo Agriat, entre otros, formaron la planta docente. En Josefina Rivera de Álvarez, *op. cit.*, pp. 322-323.

la más grande estrella *drag* del Caribe. Para lograrlo, ambas salen de Puerto Rico porque las leyes sobre trabajo infantil son muy estrictas, y llegan a Santo Domingo, en República Dominicana. Ahí intentan que Sirena obtenga un espectáculo en un hotel de la zona colonial, llamado Hotel Jaragua. Transformada en boquerista, Sirena hace su demostración ante el señor Contreras, administrador del lugar, quien estaba acompañado por un magnate cañero llamado Hugo Graubel. El pequeño concierto fue todo un éxito, todos quedan encantados con el canto de Sirena y el señor Contreras está dispuesto a cerrar un trato con Martha y Sirena.

Sin embargo, Hugo Graubel, enamorado de la cantante, suplica que Contreras retrase la firma del contrato, con el pretexto de llevar a Sirena a su mansión en Juan Dolio, al oeste de Santo Domingo, para amenizar una cena de negocios. Pronto solicita los servicios del muchacho, quien accede, pero decide no llevar a Martha Divine con ella. Aquí los escenarios se multiplican, pues por un lado tendremos las acciones de Sirena montando el *show*, enfrentándose a la esposa de Graubel, Solange, y seduciendo a Hugo para mejorar su estilo de vida. Del otro lado está Martha Divine, quien se siente usada y traicionada, pero no derrotada, pues comienza a buscar otros lugares de la zona dominicana donde montar sus espectáculos para juntar suficiente dinero para su propia operación de reasignación de sexo. La trama se complementa con analepsis a los inicios de la carrera de Divine en las discotecas puertorriqueñas en los setenta; la vida de Sirena antes de la muerte de su abuela; su vida de prostitución en las calles después de la muerte de aquella; la vida de otras prostitutas y travestidas puertorriqueñas; y la historia de Leocadio, un niño dominicano de ocho años, bello y frágil como Sirena.

Entre las escenas en retrospectiva y la trama principal, existen dos espacios temporales: el primero es la década de los setenta; el segundo, el presente narrativo, que

sucede en la década de los noventa, específicamente en 1992.¹⁵ En primera instancia, la elección de personajes coincide con la ampliación de los márgenes de representación que ocurre en la literatura de los sesenta y setenta: homosexuales, mulatos y travestis. En segundo lugar, que una de las temporalidades utilizadas para ambientar la novela sea la década de los setenta, y los espacios sean antros y arrabales, en el caso de los escenarios en Puerto Rico, es un indicador de que la escritora es consciente del importante cambio que representó el estímulo del capitalismo industrial en el país, pues intensificó las desigualdades sociales. No obstante, Mayra Santos-Febres no es la primera escritora que se aproxima a temas intocados por el nacionalismo cultural, pero sí creo que es heredera de quienes durante los sesenta y setenta comenzaron la transgresión del canon paternalista. Entonces, entre 1970 y el año 2000, ¿quiénes fueron los escritores que desafiaron al canon paternalista y sobre qué escribieron? ¿Cuáles son las similitudes y diferencias entre las aproximaciones de aquellos escritores y Santos-Febres? ¿Qué tipo de desafíos impone la narrativa de *Sirena Selena vestida de pena* al canon?

Debemos tener en mente que las amenazas a la estabilidad de “la gran familia puertorriqueña” son la pérdida de valores, el desarraigo de la tierra, la migración y el abandono del núcleo familiar que trae consigo la modernidad capitalista. Sucesos, todos, cada vez más comunes en la isla. Las casas, como espacios cerrados de transmisión de la moralidad; el lugar de nacimiento, como espacio de defensa para el desarrollo de los hombres; y la familia, como núcleo primigenio de la sociedad, son constantes y con alto grado significativo para el nacionalismo literario. Todos representan la patria, pues esta narrativa magnifica espacios de crecimiento y aprendizaje, bajo la consigna de lo que siempre hemos sido, de forma estática e inamovible. La identidad nacional es reacia a los

¹⁵ V Centenario del “Descubrimiento de América”.

cambios, y la puertorriqueña, al tener en Estados Unidos a su Otro constitutivo, lo convirtió en el culpable del supuesto deterioro social. La casa no debe ser invadida por extraños, siempre debe estar limpia; y la familia se procura y no se abandona, es la metáfora de los cuidados que el pueblo debe a la patria.

Juan Gelpí toma como ejemplo la obra dramática *Los soles truncos* (1958) de René Marqués, para mostrar la forma en que el autor utiliza varias de las metáforas canónicas para consumirlas, producto de los cambios económicos y sociales que hemos enumerado.

En *Insularismo* se vio que uno de los puntos de partida de ese clásico es la búsqueda de un padre cultural [...]. Lo que es búsqueda en los textos anteriores se convierte [en Marqués] en desencuentro, pérdida y muerte. De manera significativa, en el segundo acto de *Los soles truncos* Inés narra cómo se coloca el cadáver de su padre “en el centro de la sala”. Ese espacio central del escenario se halla, entonces, habitado por la pérdida irrecuperable de la vida paterna y de todo lo que ella representa: el mundo de los hacendados, la estabilidad, y una cierta armonía que según esta obra, caracterizaba el pasado patriarcal. A manera de anuncio de las metáforas patológicas que proliferan más tarde, la muerte de Papá Burkhart figura además como un *trauma* que lleva a las hermanas Burkhart a una época signada por la inestabilidad y la crisis.¹⁶

La muerte del padre es también la muerte figurada de la patria. Colocar el féretro en el centro de la sala, lugar de reunión para todos los miembros de la familia y los visitantes, hace que la atmósfera de luto adquiera un sentido extensivo. Si la actitud patriarcal reconoce en la figura del padre al guía de los miembros secundarios, su muerte quiere decir la pérdida del rumbo, sobre todo cuando las herederas son, todas, mujeres. Pero ellas resultan ser tres, número ideal, según resalta Gelpí, para la representación familiar: padre,

¹⁶ Juan Gelpí, *op. cit.*, p. 160.

madre, hijo. La misma tríada está presente en el catolicismo con el Padre, el Hijo y el Espíritu Santo; y para efectos patrios los tres lugares los sustituyen los padres-héroes de la nación, la tierra y los habitantes. De las tres hermanas, Inés se inviste simbólicamente en el padre y guía de sus otras dos hermanas. Con la adopción de una voz patriarcal restablece el orden que el padre puso en crisis. Pese a la restauración del núcleo, la situación de las hermanas comienza a tornarse difícil. Inés, como cabeza, debe enfrentar el cáncer de Hortensia, las insensatez de Emilia y el embargo de la casa. Ante la amenaza de que convertirán la casa en hotel, la solución que hallan es incendiarla.

El simbolismo de la obra no puede ser más poderoso: el cáncer, al parecer de Susan Sontag, es una metáfora de invasión y colonialismo, debido a que el paciente es invadido por células malignas que se multiplican atrofiando las funciones corporales.¹⁷ Prevalece la estructura jerárquica del patriarca representada entre Inés como la figura educadora y de autoridad, y Emilia, el infante figurado. En tercer lugar está la negación del erotismo, pues “amenaza en la medida que es otra forma de ‘dispersión’; desde una perspectiva nacionalista, sería un ‘desperdicio’ que dificultaría o impediría el construir [sic.] la nación. Por eso hace falta sublimarlo o negarlo”.¹⁸ Finalmente, “según la visión nacionalista de *Los soles truncos*, la transformación de la casa en hotel representa [...] lo que podría sucederle a Puerto Rico si se entregara la casa/nación a los intereses norteamericanos”.¹⁹ En esta narrativa es más que evidente el juego entre afuera y adentro, donde lo de adentro es lo que configura la identidad tribal, y lo de afuera es extraño. Pero cabe resaltar la necesidad del afuera para construir la narrativa de cualquier identidad, lo otro como oposición binaria imperativa.

¹⁷ Susan Sontag, *Illness as a Metaphor*, Nueva York, Farrar, Straus & Giroux, 1977, p. 64.

¹⁸ Juan G. Gelpi, *op. cit.*, p. 170.

¹⁹ *Ibíd.*, p. 183.

La producción de Marqués rebasó los límites generacionales, colocándolo también como la figura central de la década de 1950. Su trabajo no sólo se circunscribió a la creación, sino a la promoción y la búsqueda de talentos de las letras de Puerto Rico. Estableció el Club del Libro de Puerto Rico y recogió en una antología los cuentos más representativos y sobresalientes del país (*Cuentos puertorriqueños de hoy*, 1959). Respecto a los temas de sus cuentos y novelas, la mayoría están atravesados por una visión criollista, prototípicamente puertorriqueña; la frustración nacionalista por vivir bajo la ocupación norteamericana y la abundancia de personajes-maestros y personajes en proceso de aprendizaje, como en su novela de formación *La víspera del hombre* (1959). Con él acaba la trayectoria del impoluto canon paternalista, pues las siguientes generaciones de creadores se encargarán de retratar, a partir de la parodia y, a decir de Seymour Menton, a partir de la carnavalización²⁰, la densa y heterogénea realidad de las calles y las ciudades puertorriqueñas.

En el campo de la novela, *La guaracha del Macho Camacho* se erigió como la pauta de escritura para el último cuarto del siglo: música, caos, carnaval, espacios abiertos e indefinidos. Considerada la obra cumbre de Luis Rafael Sánchez, narra la historia de seis personajes unidos por lazos familiares: el senador Vicente Reinoso, Graciela y Benny o entre La Madre, El Nene y Doña Chon; o por encuentros fortuitos, como entre La Madre, prostituta, y el senador Vicente. El eje central de la narración ocurre en un embotellamiento vial en las calles de San Juan, mientras en la radio se escucha la Discoteca Popular, un programa de la radiodifusora local que está a punto de presentar la guaracha del Macho Camacho, “La vida es una cosa fenomenal”. Conforme leemos, nos enteramos de los nexos

²⁰ Seymour Menton, *Caminata por la narrativa latinoamericana*, México, Fondo de Cultura Económica, Universidad Veracruzana, 2004, p. 477, y *El cuento hispanoamericano*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003, pp. 658-660.

y relaciones entre los personajes, además de sus cargos y profesiones. Me interesa rescatar los escenarios: autos atascados en el tráfico ciudadano, calles donde suena la música de la radio. Son también dos modelos familiares en franca oposición: los Reinoso, por un lado, familia adinerada gracias a la política, corrupta, con un marido infiel, una esposa trofeo y un hijo adolescente, problemático y bueno para nada a quien regalan un Ferrari. Del otro lado están La Madre, prostituta y El Nene, su hijo con retraso mental. El retrato familiar lo completan Doña Chon, figura de autoridad para La Madre y El Viejo, “del que La Madre era Corteja”²¹, personaje paterno, pero fugaz, representado más bien en ausencia.

En el caso de la familia nuclear, la estructura tripartita prevalece aunque sus acciones individuales distan mucho de los valores familiares treintistas, o de los desplegados en *Los soles truncos*. La fachada es lo único que queda, como muestra de la caducidad del estilo de vida puertorriqueño y criollo de principios de siglo, que sucumbe ante la corrupción gubernamental, los vicios de la modernidad, la prostitución, y las nuevas generaciones sin rumbo representadas en Benny. Las calles, moteles, los automóviles en las carreteras y la radio conforman el panorama de la modernidad isleña. Luis Rafael Sánchez utiliza la parodia para catalizar el miedo criollo a la tecnología, a la ola de migrantes en las ciudades y al deterioro de su estilo de vida. Y para profundizar en el desgaste del modelo paternalista presenta a un grupo de desclasados, pobres, bobos, con saberes no hegemónicos ante quienes se enfrentan los Reinoso. Estos son los marginados, recién llegados a las ciudades, instalados en las periferias de San Juan. Por encima de ellos pasa, aplastándolos, como Benny hizo con El Nene a bordo de su Ferrari al final de la novela, el sistema de producción y consumo capitalista. Todo, en contrapunto, englobado por un

²¹ En Puerto Rico, “corteja” se utiliza para hablar de la amante de un hombre casado, por lo tanto se infiere que, si el Nene es hijo de El Viejo, se convierte, además, en un bastardo. Luis Rafael Sánchez, *La guaracha del Macho Camacho*, Buenos Aires, Ediciones La Flor, 1976.

lenguaje aliterado, anafórico y rítmico, consumado por el verso de la guaracha: “la vida es una cosa fenomenal, lo mismo pal de adelante que pal de atrás”.²²

Sirena Selena vestida de pena presenta semejanzas formales con *La guaracha del Macho Camacho*. Basta con comparar el lirismo en ambos inicios para darnos cuenta de la influencia que tiene Luis Rafael Sánchez en el estilo de escritura de Santos-Febres:

Escandalizada, ido el aire, aniquilada por una jiribilla bien illa, el oxígeno trancado en los pulmones: es adoratriz de la artista Iris Chacón, la casita de Martín Peña la tiene empapelada con portadas de *Vea*, *Teveguía*, *Avance*, *Estrellas*, *Bohemia* en las que la artista Iris Chacón es la oferta suprema de una erótica nacional: envidia de culiguardadas, fantasía masturbante de treceañeros, sueño cachondo de varones, razón de la bellaquería realenga.²³

En el primer capítulo de *Sirena*, de sólo un párrafo, la escritora opta por una voz desdoblada que a través del monólogo presenta a la protagonista:

Cáscara de coco, contento de jirimilla azul, por los dioses di, azucarada Selena, succulenta sirena de las playas alumbradas, bajo un *spotlight*, confiésate, lunática. Tú conoces los deseos desatados por las noches urbanas. Tú eres el recuerdo de remotos orgasmos reducidos a ensayo de *recording*. Tú y tus siete moños desalmados como un ave selenita, como ave fotoconductor de electrodos insolentes. Eres quien eres Sirena Selena... y sales de tu luna de papel a cantar canciones viejas de Lucy Fabery, de Sylvia Rexach, de la Lupe sibarita, vestida y adorada por los seguidores de tu rastro...²⁴

²² *Ibíd.*, p. 256.

²³ *Ibíd.*, pp. 17-18.

²⁴ Mayra Santos- Febres, *Sirena Selena vestida de pena*, México, Editorial Planeta, 2016, p. 7.

El tono musical de los dos párrafos se establece con la palabra jiribilla/“jirimilla”²⁵ y con el enfoque incisivo en las boleristas: Iris Chacón, Lucy Fabery, Sylvia Rexach, la Lupe sibarita. En *La guaracha del Macho Camacho* el lenguaje es una estrategia de escritura subversiva y las alusiones a figuras femeninas no cultas representan una transgresión al canon. El papel principal en que Luis Rafael Sánchez coloca la oralidad indica un cambio en la forma de concebir a los puertorriqueños, a partir de la voz y el ritmo como características ontológicas. Sin embargo, no existe interés alguno en cuestionar la voz patriarcal, puesto que las relaciones de poder en la novela perpetúan la verticalidad del lugar de enunciación varonil, sano, rico y mayor de edad como autoridad. Cabe destacar que el puertorriqueño en el que escriben ambos proviene del esfuerzo por capturar el habla isleña en las ficciones. Mayra Santos opta por la polifonía, rompe con la autoridad enunciativa masculina y agrega otro nivel de dificultad al añadir elementos de santería como la cáscara de coco, con sintagmas anglófonos de forma espontánea, como una forma de hablar pura, original y sin costuras. Con Sánchez, al contrario, hay una intención de mostrar los bordes donde el español y el inglés se unen, pues a veces españoliza frases en inglés y en otras marca con cursivas las palabras extranjeras.

A partir de Juan Gelpí hemos insistido en la simbología tripartita del núcleo familiar, y cómo *La guaracha del Macho Camacho* opone una tríada anómala y enferma ante la representación normada. En el caso de *Sirena Selena vestida de pena*, la representación tripartita no existe como alusión al núcleo familiar. La familia Graubel, de cuatro integrantes, está emplazada y rodeada de lugares comunes: el padre, Hugo Graubel, es un rico terrateniente dominicano, heredero de las estructuras económicas de la típica

²⁵ Jiribilla es una expresión coloquial antillana que se usa para decir que alguien lleva la música por dentro, para designar algo que tiene doble sentido o para referirse a una pelea callejera. “Jirimilla” es una deformación oral de jiribilla.

plantación caribeña; posee una casa en la que habita con su mujer, Solange Graubel, y sus dos hijos pequeños. La única triada está signado por la filiación, “estaban en Boca Chica, Mamá, Leocadio y Yesenia”. Los hermanos estaban separados, y tras un breve reencuentro volverían a distanciarse debido a la necesidad de trabajar para sobrevivir, y pronto la madre también se alejará de Leocadio por los mismos motivos, dejándolo en un hogar adoptivo. El tres perfecto se diluye al mostrar la integración de los emigrantes del campo en la informalidad del mercado laboral ciudadano. “La hija de la patrona necesita una muchacha y Yesenia ya está en edad para ayudar. Le pagarán como a una mujer, porque yo le aseguré a doña Imelda que, como mi niña se crió en el campo, domina todos los quehaceres de la casa”.²⁶

El tercer y último grupo de parentesco consanguíneo lo representan Junior,²⁷ única mención del nombre de pila de Sirena, y su abuela. La abuela fue empleada doméstica hasta su muerte, y Sirena la acompañaba en sus jornadas, en las cuales limpiaba casas de ricos, con muchas habitaciones. En entrevista para la revista *Global*, Mayra Santos-Febres habló sobre el papel de las abuelas en las sociedades y las literaturas caribeñas:

No es sorprendente recordar que las organizaciones familiares de esta parte del Caribe son muy frágiles debido a la esclavitud. Antes, las mujeres y los hombres iban a trabajar al campo o a la hacienda, y quienes se quedaban al frente de los niños eran las abuelas, las comadres o las madrinas. Después, con el nacimiento de los nuevos estatutos profesionales y de otro tipo de empleos, la situación siguió siendo la misma. Así que la presencia de la abuela como transmisora de conocimiento y tradición está en toda la literatura del Caribe, tanto en la que se escribe en español como en la que se escribe en francés y en inglés.²⁸

²⁶ *Op. cit.*, pp. 48-49.

²⁷ *Ibid.*, p. 132.

²⁸ Alfredo Baldovino Barrios, “Mayra Santos-Febres: «soy una mujer definida por la creación literaria»” en *Revista Global*, Número. 64, Santo Domingo, Ediciones Funglode, 2015, en línea

Al realizar un análisis más profundo, la omisión de la abuela en la literatura del canon cobra tintes raciales. La pregunta ¿Y tu abuela en dónde está? hace referencia a la abuela negra escondida en la cocina, para mantener la apariencia y las costumbres blancas de los nietos mestizos y fenotípicamente caucásicos. La práctica resulta antigua, puesto que en la obra teatral *Tío Fele* (1863), de Eleuterio Dereks, “aparece por primera vez en la literatura la abuela negra escondida en la cocina’. [...] Este tema más tarde lo usará Francisco Arriví en su obra teatral *Vejigantes* (1958), y Fortunato Vizcarrondo en el poema ‘¿Y tu abuela a’onde ejtá?’ [sic.] (1942)”.²⁹ El ocultamiento de la herencia negra no es patente en *Sirena Selena vestida de pena*, porque sabemos que Sirena es mulato, y su gusto por los boleros es una enseñanza de la abuela, quien cantaba mientras trabajaba. Además platicaba con su nieto sobre programas televisivos, experiencias de su infancia, sobre la familia, acerca de los padres de Sirena y demás temas que representan prácticas de transmisión oral. La presencia de la abuela en la literatura puertorriqueña se torna automáticamente, por los antecedentes, en un tema de reivindicación racial.

Los demás tipos de relaciones familiares son por afinidad, construidas horizontalmente con base en alianzas, donde ambas partes obtienen algún beneficio, o por solidaridad. Las dos más significativas de este tipo involucran a Sirena, la primera con Valentina Frenesí, con quien simula una hermandad; la segunda y más importante, con Martha Divine, de maternidad. El contacto con ambas sucede después de la muerte de su abuela, única persona con la que tenía un parentesco de consanguinidad. Aunque la primera en aparecer en la narración es Martha Divine, cronológicamente Sirena conoce antes a

<<http://revista.global/mayra-santos-febres-soy-una-mujer-definida-por-la-creacion-literaria/>> Fecha de consulta: 03/09/2018.

²⁹ Marie Ramos Rosado, *op. cit.*, p. 7.

Valentina Frenesí. De acuerdo con la descripción que ofrece la novela, Valentina, “era estilista certificada, toda una experta. La más bella y atrevida de todas las dragas del litoral”. Ella será quien enseñe a Sirena cómo ganar dinero prostituyéndose y vivirán juntas llevando gastos “*half and half*, negro, tú pones la mitad de la renta y yo la otra mitad”.³⁰ Al igual que Valentina, la Divine se convirtió en madre y mentora de la adolescente. “Con la vista, Martha buscó el origen de aquella voz. Lo encontró. Venía de la garganta de un muchachito, que, endrogado más allá de la inconciencia, cantaba y buscaba latas. [...] Caminó hasta donde estaba el muchachito, lo invitó al bar, a tomarse una Coca-Cola. Le ordenó comida, se lo llevó a su apartamento, lo ayudó a romper el vicio, lo vistió de bolerosa [sic]”.³¹

Finalmente aparece la relación de hermandad que desarrolla Leocadio con uno de los muchachos con quien vivía en la casa de doña Adelina, donde fue a entregarlo su madre con la promesa de volver por él. En la casa de doña Adelina existe una especie de familia no tradicional; entre sus miembros tejen redes de apoyo y solidaridad para subsistir y mantener en orden la casa. Sin embargo, parecido físicamente a Leocadio, Migueles se convierte en su amigo más cercano y confidente. Es él quien lo lleva a trabajar al Hotel Colón, en el barrio antiguo de Santo Domingo. Migueles, además, representa la figura del prejuicio y del deseo migrante, y se encarga de transmitírselo a Leocadio. Su visión del mundo se resume de la siguiente manera:

³⁰ *Ibíd.*, pp. 69-70.

³¹ *Ibíd.*, p. 11.

–Tan pronto junte lo del pasaje, me enyolo³² para Puerto Rico. Allí sí que hay cuartos, bacán. Tengo un primo que se fue para allá hace cuatro años. Ya tiene residencia y su propio negocio de instalar lozas. Empezó trabajando para un puertorriqueño, pero esos boricuas son unos flojos. No les gusta doblar el lomo. [...] Mucho progreso que hay en esa isla. Lo que pasa es que los boricuas no lo saben aprovechar.

–¿Y por qué, Migueles? –le preguntaba Leocadio, embobado por el cuento.

–Porque están acostumbrados a ser gringos. ¿Tú no sabes que Puerto Rico es parte de los Estados Unidos? Allá no hay la corrupción ni la pobreza que hay aquí. Lo que sí hay es mucho crimen y un purruchón de droga. La mayoría de los puertorriqueños son drogadictos. Por eso no trabajan. La culpa la tienen las comodidades, el tiempo sin hacer nada, porque a la gente la mantiene el Gobierno para que no se subleve. Pero eso nos conviene a nosotros, que llegamos todavía mojados y, al ratito, ya encontramos trabajo. [...]

Leocadio pensaba que era un privilegio el de Migueles, tratar a tanta gente diferente y que le pagaran por eso. Él nunca había conversado con nadie que no fuera dominicano. Quizá habló con algún haitiano, pero esos no cuentan [...] Los haitianos hieden. Viven como perros realengos. No son como los otros extranjeros, elegantes y con muchos cuartos en los bolsillos.³³

La estereotipia es parte del universo de significados de los personajes, puesto que indica la jerarquía económica, social y racial a partir de la cual las sociedades caribeñas han sido configuradas a través de la historia. En la punta de la pirámide se encuentra Estados Unidos y su aparataje de comodidades. Y en el fondo está Haití, insulto máximo para las sociedades racialmente signadas. Cada país en el mapa: Haití, República Dominicana, Puerto Rico y Estados Unidos, representa un peldaño en la escalera del ascenso social y económico. Sólo hace falta, en el ideario caribeño imperante, subirse a una balsa y cruzar el mar, “enyolado”, al siguiente nivel, como bien ejemplifica Migueles. Siguiendo a Rosi

³² La yola es una pequeña balsa en la que los dominicanos emigran hacia Puerto Rico, cruzando el Canal de La Mona. En el habla coloquial dominicana, “enyolar” es la acción de migrar vía marítima, en yola.

³³ *Ibíd.*, pp. 172-173.

Braidotti: “La ambición es una cualidad rara y difícil para la gente que ha estado oprimida durante mucho tiempo. [...] adquiere una forma directa y relativamente simple: ‘Denme a mí también’”.³⁴ El mapeo social y cultural nos pone frente a las dinámicas de flujos migratorios, de capital, y de distribución de las riquezas en la región. La frase “denme a mí también” no alude a sujetos pasivos en espera de limosna, sino a sujetos en los márgenes del sistema, sin oportunidad de acceso a empleos formales dentro del mercado laboral, entre la paradoja de la obligación y la disposición para vender sus fuerza de trabajo donde quiera que puedan conseguir lo mínimo necesario para sobrevivir.

En *Sirena Selena vestida de pena* llama la atención que las dinámicas entre los personajes y los escenarios en los que se desarrolla la novela se enfocan en problemas histórico-sociales comunes de, al menos, las Antillas Mayores. Gran parte de la trama se desarrolla en República Dominicana. Y aunque el viaje de San Juan a Santo Domingo que realizan Sirena y Martha al inicio de la novela va en dirección contraria de los flujos migratorios reales, existe un deseo compartido entre los personajes que perpetua la dinámica de desplazamientos regional. Al respecto, Rita de Maeseneer escribe:

La isla del encanto, que se encuentra a sólo unas cien millas de Quisqueya, presenta muchas afinidades culturales con [República Dominicana] y constituye un trampolín para llegar a Estados Unidos. En este caso, los dominicanos no se mueven de la periferia al centro, sino que pasan de la periferia a lo que algunos sociólogos y economistas, como Wallerstein (1979), tildan de semiperiferia caracterizada por un nivel intermedio de desarrollo. En numerosas ocasiones los dominicanos entran a Puerto Rico de manera ilegal e intentan hacerse ciudadanos americanos a la espera de poder ‘brincar el charco’. A veces se quedan en Puerto Rico sobreviviendo en algún negocio o trabajando en servicios domésticos en el

³⁴ Rosi Braidotti, *Sujetos nómades*, Buenos Aires, Paidós, 2000, p. 220.

marco de una economía oficial o informal. Su presencia en Puerto Rico queda bastante limitada, ya que no sobrepasan el 2 o 3% de la población total. No obstante, constituyen la mayor comunidad de inmigrantes extranjeros en comparación con los grupos cubanos, españoles, haitianos, árabes o chinos.³⁵

Que Puerto Rico sea Estado Libre Asociado de Estados Unidos aparece como una alternativa que atrae, de manera riesgosa, a los migrantes que tienen la esperanza de obtener la famosa *Green Card*. Cuando la pobreza rebasa límites tolerables para las personas, cualquier discurso nacional quedará aplastado por las mejoras que ofrece el sistema económico. Justo a eso aspira Migueles, a salir de República Dominicana y mejorar su estilo de vida en la semiperiferia puertorriqueña, sin goce pleno de los privilegios a los que la ciudadanía estadounidense puede acceder, pero con las mismas obligaciones que el aparato bélico, administrativo y económico norteamericano puede exigir. El único remanente del pensamiento nacionalista es el estigma y prejuicio hacia los habitantes de otros países que ambos personajes exhiben.

Al reparar en la trayectoria de Leocadio y Migueles, el ambiente se torna homoerótico. Su hermandad jerárquica trascenderá para convertirse al final de la novela, entre los visos y augurios de Martha Divine, quien los espía mientras bailan juntos en el Hotel Colón, en una relación amorosa. “El otro que se prepare, que el chiquito se lo va a comer de un bocado. Eso si son noviecitos. Y si no lo son, que se preparen, que lo van a ser”³⁶. Con las especulaciones de Martha, Mayra Santos-Febres abre un campo de suposiciones y posibles finales para que el lector construya el desenlace. Implica otra diferencia entre las novelas del canon y *Sirena Selena*, la posibilidad de escribir finales

³⁵ Rita de Maeseneer, *Encuentro con la narrativa dominicana contemporánea*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2006, p. 159.

³⁶ Mayra Santos-Febres, *op. cit.*, p. 229.

abiertos y especulativos, en contra de los finales cerrados y las soluciones contundentes, como aquella que sucede con la quema de la casa de los Burkhart en *Los soles truncos* de Marqués. La homosexualidad no es la única representación de las sexualidades desplegada en la novela, pero es una clara influencia del mayor exponente de la literatura gay en Puerto Rico. Según la escritora, “Creo que Manuel Ramos Otero, un narrador muerto en [1990] de Sida, es el mejor escritor puertorriqueño que ha dado el país. Es excelente, una de mis influencias más presentes y frecuentes”.³⁷

Manuel Ramos Otero (1948-1990) fue un escritor que comenzó su trabajo durante la década de los setenta, y continuó activamente hasta su muerte el 7 de octubre de 1990. Inmigrante en Nueva York, Ramos Otero privilegia atmósferas urbanas y a personajes en tránsito, en donde los vínculos con la tierra de origen pasan a segundo plano y las genealogías patriarcales son sustituidas u olvidadas. Egresado del recinto Río Piedras de la Universidad de Puerto Rico, conoció el trabajo de los grandes autores del Boom latinoamericano, quienes influyeron en sus propias ficciones. La réplica de sus recursos literarios con la adición de situaciones propias de la región caribeña posibilitaron la existencia de obras como *El cuento de la mujer del mar* (1979). “Se trata de una historia de amor entre el cuentero, un exiliado puertorriqueño, y Ángelo, hijo de emigrantes italianos; ambos hombres se conocen y viven en la ciudad de Nueva York. [...] el cuentero narra para postergar la separación [...] el cuento de Palmira Parés, la Mujer del Mar [...]. Ángelo a su vez, le cuenta la historia de Vicenza Vitale o la Donna del Mare.”³⁸

³⁷ Marcia Morgado, “Literatura para curar el asma: Una entrevista con Mayra Santos Febres”, *The Barcelona Review*, Número 17, marzo-abril del 2000, en línea: <http://www.barcelonareview.com/17/s_ent_msf.htm>
Fecha de consulta: 04/09/2018.

³⁸ Juan G. Gelpí, *op. cit.*, p. 182-183.

Existen varios elementos en este autor que contrastan con las narrativas del nacionalismo cultural. Como mencioné, la idea del arraigo a la tierra y la patria, histórica y socialmente, comienza a desestabilizarse con las crecientes olas de migración hacia Estados Unidos. El principal polo de atracción de migrantes puertorriqueños en ese país es Nueva York que origina una nueva categoría identitaria entre los nuevos residentes: los “nuyoricans”. Como la composición de su nombre indica, es la comunidad de inmigrantes puertorriqueños en la isla de Manhattan y sus alrededores, quienes viven contrapunteando sus identidades materna y de adopción. Otro cambio es la significación otorgada al mar, que pasa de ser el cinturón de Antonio S. Pereira, que oprime y aleja, a ser el lugar del viaje y la conexión.

El cuento de la mujer del mar se convierte en la posibilidad de comunicación, porque tanto los cuentos de las dos mujeres, como la condición migrante del cuentero y de Ángelo, se articulan en torno al mar. Detecto, por otro lado, un pequeño homenaje de Santos-Febres a Ramos Otero en el nombre aliterado de Sirena Selena, como en Palmira Parés y Vicenza Vitale. Finalmente, la relación homosexual de los personajes y el hotel como escenario de la narración emplazan las acciones en el lugar al que se oponían las hermanas Burkhart. “En el relato de Ramos Otero no sólo se está fuera de la casa, sino que ese espacio doméstico desaparece y se sustituye por el hotel y las calles de Nueva York. Se trata, en definitiva, de una escritura a la intemperie. El hotel también es significativo pues representa el espacio del desarraigo urbano por excelencia”.³⁹

En *Sirena Selena vestida de pena* abundan los hoteles, los personajes homosexuales y el espacio costero y marítimo también despliega un gran simbolismo. Como mencioné, el viaje que realizan Sirena y Martha al inicio de la novela no sólo va a contracorriente del

³⁹ *Ídem.*

clásico flujo migratorio de República Dominicana a Puerto Rico, sino que cruzan el Canal de la Mona en avión. Santos-Febres de entrada plantea el tono de la trama, pues va en contra de fenómenos sociales comunes: que los dominicanos viajen por mar, “enyolados”, hacia la “isla del encanto”; es extraño que un puertorriqueño vaya a buscar trabajo en Santo Domingo. Como en Ramos Otero, el mar sirve como espacio de comunicación y de desplazamientos literales o figurados para los personajes de la novela. Desplazamientos figurados en tanto que la sirena es una criatura inicialmente marina, pero humana del torso hacia arriba, su anatomía viaja entre lo marino y lo terrestre.

La calidad de huésped de Sirena y Martha es válida más allá de los hoteles. Para la mayor, su identidad transexual la convierte en huésped del cuerpo en que nació, ya que ella sólo podrá descansar cuando se vea “con tetitas y totita”⁴⁰. La sensación de desarraigo trasciende los espacios para introyectarse en el pensamiento. La abundancia de hoteles potencian el hecho de que Sirena Selena es en sí misma una desarraigada. Sin familia, sin casa, sin una profesión fija, el joven travesti además representa al desposeído. Sin duda su orfandad y su pobreza son situaciones penosas que retratan a sectores sociales enteros de los arrabales de Puerto Rico, pero su identidad se configura más bien a partir de los espacios no normados. A nivel diegético, para nombrarlo no existe una especificidad genérica ni en los pronombres, ni en los artículos, ni en los morfemas. Santos-Febres no ve problema en crear personajes con identidades excéntricas, puesto que el cuestionamiento a la fijeza lo han elaborado ya las generaciones anteriores a ella.

Incluso las casas existentes, que en apariencia son resguardo familiar, están rodeadas en la novela por situaciones que las alejan de esta idea. Por ejemplo, a una de las casas que Sirena ayuda a su abuela a limpiar la describen como “un cagadero”, con colillas

⁴⁰ Mayra Santos-Febres, *op. cit.*, p. 20.

de tabaco, botellas de alcohol y cocaína. Aunque la abuela se empeña en defender a sus patrones, abogados, como gente decentísima⁴¹, es evidente que la casa ya no representa un lugar de crecimiento y aprendizaje. La segunda casa familiar es la de Hugo, que parece sólo convocar a los Graubel cuando hay fiestas. A ella llega Sirena para montar su show, desafiando el orden de la dueña de la mansión, Solange Graubel. Aquí la amenaza invasiva, en vez del extranjero en la literatura nacionalista, es la anomalía sexo-genérica de Sirena, que Solange no puede tolerar por ser pareja del patriarca. Hay una tercera casa, que implica cambios en las estructuras de parentesco. Es la casa de doña Adelina:

Doña Adelina vivía en la casona de sus tías, las que la habían terminado de criar, cuando su mamá la envió pichoncita a la capital para que trabajara de muchacha de servicio en las casas nuevas que se abrían en Esperilla. Las recuerda bien. [...] les tenía cariño y confianza y las cuidó cuando empezaron a chochar y a morirse. Quizá por su abnegación, y porque la pensaron desvalida, sus tías le dejaron en herencia la casona.

No eran sus tías, como ella tampoco era familia de los muchachitos que terminaba de criar, que, a veces, recogía de la calle. Nunca tuvo hijos, pero se le desarrolló un afecto maternal, un instinto por los niños que doña Adelina no sabía explicar.⁴²

La herencia, que suele ser un legado del padre a sus hijos, en este caso es un cambio de manos entre mujeres sin parentesco consanguíneo alguno. Además es una casona, lo que implica que estaba habitada por una familia acomodada. Pero ahora funciona como albergue para niños que doña Adelina recogía de la calle y que trabajaban para mantener los gastos de todos sus habitantes y de la casa. Quiere decir que la escritora piensa en un

⁴¹ *Ibíd.*, pp. 35-36.

⁴² *Ibíd.*, p. 107.

amplio espectro de posibilidades reales dentro de las sociedades caribeñas para mostrarnos situaciones fuera de lo común, donde la regla son alianzas más horizontales y solidarias que las típicas jerarquías del poder patriarcal y de explotación capitalista.

Para cerrar esta revisión de la literatura puertorriqueña desde el canon y sus transgresiones, queda hablar de Ana Lydia Vega (1946), con quien, a decir de Juan Gelpí, “estamos decididamente fuera del canon paternalista”.⁴³ El viaje, la región caribeña, las mujeres, la cultura popular, el ritmo y la música, son temas que aparecen recurrentemente en su narrativa. En la dedicatoria de su obra más famosa *Encancaranublado y otros cuentos de naufragio*, Premio Casa de las Américas 1982, Vega habla de “la confederación antillana del futuro para que llueva pronto y escampe”, lo que indica un claro posicionamiento identitario cultural, histórico y sociológico regional, a diferencia del particularismo que proponía *Insularismo*, que negaba el vínculo puertorriqueño con el resto del Caribe. En esos cuentos abundan personajes cubanos, dominicanos y puertorriqueños en múltiples escenarios del Caribe y Nueva York. Otro de sus cuentos más leídos es “Letra para salsa y tres soneos por encargo”, contenido originalmente en la colección *Virgenes y mártires* (1981), en la que además hay un cuento coescrito con Carmen Lugo Filippi (1940). “Letra para salsa...” es una narración que privilegia el ritmo urbano, el erotismo, la sensualidad y el lenguaje caribeño. Ahora no sólo existe un espacio que rompe con la casa, sino que es todavía más prototípico de las ciudades y sus periferias: el motel.

El epígrafe de “Pedro Navaja” de Rubén Blades “La vida te da sorpresas,/ sorpresas te da la vida” funciona como advertencia de lo que el lector encontrará en la trama y al mismo tiempo alimenta el rítmico subtexto del que también se alimenta la narración. En ésta, “la Tipa” es acosada durante dos días seguidos por “el Tipo”, quien la piropea cada

⁴³ Juan G. Gelpí, *op. cit.*, p. 222.

vez que pasa por una plaza. Cansada del asedio, la Tipa decide frenar la situación de tajo, invitando al Tipo a subirse a su auto con un contundente “¿Vamos?” Sin que él supiera a donde se dirigían, la Tipa se detiene en un motel de la autopista de Caguas. Está dispuesta a tener sexo con el Tipo que tanto insistía en eso con sus cantares en la plaza. Paga ella, entran a la habitación, se desviste, conmina al Tipo para que haga lo mismo, pero acobardado, no sucede nada, entra al baño y tiempo después sólo logra decir “Estoy malo del estómago”. Lo siguiente son tres “soneos” que presenta la autora como posibles finales de la historia. En los dos primeros consuman el acto después de breves intercambios de palabras, diferentes en cada caso; en el tercero no pasa nada, pero la dinámica entre acosador y acosadora se restablece.⁴⁴

Existe una notable subversión del orden del acoso, mientras que el personaje propina piropos sin esperar respuestas, la protagonista decide actuar, dejando estupefacto al Tipo, que no sabe qué hacer, aún en la escena más erótica, donde no puede hacer lo que prometía en la calle: “quién fuera lluvia para caelte [sic.] encima.” Esta toma de control femenino está representada también en el momento que ella paga el motel y cuando ella maneja el carro, desde que responde a la agresión del Tipo en la plaza, ella conduce, literal y metafóricamente. El lenguaje utilizado en el cuento es callejero, rítmico y dinámico. En la narración Ana Lydia Vega utiliza referencias populares para describir a los personajes, sus actitudes y sus pensamientos, como los muslos de *Kentucky-fried Chicken* de la Tipa, o la apariencia fallida de Superman que el Tipo quería mostrar. Así como el lenguaje es callejero, la atmósfera también lo es, pero sobre todo se torna sexual, cosa que no podrían permitirse las hermanas Burkhart en *Los soles truncos*.

⁴⁴ Ana Lydia Vega, “Letra para salsa y tres soneos por encargo” en Seymour Menton, *El cuento hispanoamericano*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003, pp. 652-657.

La pegadiza cultura popular que abunda en el cuento de Ana Lydia Vega recuerda que lo culto como única posibilidad de escritura válida, útil y bella ya no aplica para las nuevas formas de hacer literatura. El bolero, la salsa, las referencias a los productos del mercado de consumo se harán cada vez más comunes puesto que la estética de lo masivo será la nueva norma del mundo globalizado. En el caso de *Sirena Selena*, las referencias populares van desde el bolero hasta las revistas de moda y estilo de vida. Sólo que en ella, los personajes construirán su imagen a partir de la visualidad mediática. Del mismo modo que en “Letra para salsa y tres soneos por encargo”, la novela está plagada de sensualidad, ritmo, música y erotismo. La música no sólo es de sustrato caribeño, como el bolero, o nuyoricano como la salsa, sino que aparecen remixes de Donna Summer o “Heart of glass” de Blondie⁴⁵ que imponen ritmo, dan ambientación a diversas situaciones y juegan con la significación de las escenas.

Para concluir el capítulo, este esbozo se convierte en un paso obligado para entender la relación que existe entre la literatura puertorriqueña previa y *Sirena Selena vestida de pena*. Como vimos, gran parte de la trama se desarrolla fuera de aquella isla y la multiplicidad de temas que toca no son exclusivos de Puerto Rico. La atención panorámica en la región caribeña es una característica que comparte con la narrativa de Ana Lydia Vega. Mayra Santos-Febres coloca a *Sirena Selena* en el entrecruce de la proyección del deseo occidental sobre las islas y la forma en la que las sociedades caribeñas han sido configuradas a lo largo de su historia, que posibilita sus semejanzas. Es decir que la escritura de la novela fue pensada para sugerir la forma en que los lectores occidentales interpretan al Caribe: como pura exotividad en el paraíso de arenas blancas. Pero también para sugerir que la región es más de cómo ellos la pintan. Hay un realismo constante que no

⁴⁵ Mayra Santos-Febres, *op. cit.*, pp. 200 y 203.

se torna voz autoritaria, como la narrativa de los sesenta que hablaba por los subalternos, sino una polifonía⁴⁶ que intenta capturar desde diferentes perspectivas, un mismo entorno complejo, heterogéneo, multilingüe y desbordado.

Llegar a *Sirena Selena vestida de pena* desde la literatura puertorriqueña pone de manifiesto que en esta novela existe una constante actitud paródica⁴⁷ frente las alegorías nacionales con las que la juventud puertorriqueña se forma en las escuelas. Llegar a esta novela desde la literatura puertorriqueña nos hará entender por qué Martha Divine juró que si Sirena moría “«Aquí se queda enterradita, al lado de Hostos...»”,⁴⁸ es decir, forjando patria en República Dominicana, cuando se fue a la mansión de Graubel sin su mentora. Leer esta obra desde la literatura puertorriqueña significa profundizar en torno al mar, a las migraciones, al ritmo del bolero, a la homosexualidad y a la sensualidad de los personajes. Por otro lado, sin el reconocimiento del rico diálogo que Santos-Febres entabla con sus antecesores, perdemos de vista la manera en que se posiciona ante los grandes traumas históricos y actuales de su país. Para todo lo demás, la identidad nacional está disuelta, no hay rastros de preocupación por la defensa patriótica, ni por ningún tipo de valores puertorriqueños. Hay, más bien, desafíos de lectura, para que encontremos las huellas y los lugares de enunciación de cada referencia, de cada alusión y de cada intertexto.

⁴⁶ *Polifonía* como concepto, fue definido por el teórico Mijaíl Bajtín, en su libro *Problemas de la poética de Dostoievski* (1963). A grandes rasgos, da cuenta de las múltiples voces que conforman los textos. A partir de la lingüística y la perspectiva bajtiniana, Oswald Ducrot menciona que la polifonía implica la convivencia de voces distintas sin que alguna de ellas eclipse a las demás, por lo que también entran en juego distintas perspectivas y posturas ideológicas en la constitución enunciativa de los personajes. Vid. Mijaíl Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986, y Oswald Ducrot, *El decir y lo dicho: Polifonía de la enunciación*, Buenos Aires, Edicial, 1994.

⁴⁷ Por *parodia* entiendo, siguiendo a Linda Hutcheon, un estilo con “una amplia gama de posibilidades – desde el ingenioso ridículo, al lúdico jugueteo, hasta lo serio y respetuoso”. Para ella, la parodia posmoderna se basa en el ejercicio de desarticulación de la noción de originalidad, de dar cuenta cómo las representaciones del presente son producto de otras del pasado y que tienen implicaciones ideológicas derivadas de la continuidad y la diferencia. Vid. Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernity*, Londres, Routledge, 1989. Traducción propia.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 202.

Mayra Santos-Febres arroja constantemente referencias con distintas significaciones para atomizar la lectura, para que dialogue con productos culturales de distintas partes del mundo. La base de realismo de denuncia de la narración está mezclada con lenguajes centrífugos y perspectivas predominantemente populares y masificadas. Según críticos como Lidia Santos, eso caracteriza a la narrativa latinoamericana y caribeña de las dos últimas décadas del siglo XX. De esta forma, *Sirena Selena vestida de pena* es divergente de las novelas en Puerto Rico que la anteceden, porque en general no la guía ningún proyecto pedagógico. La cuestión social yace como un subtexto ante la construcción estética proveniente de la cultura de masas. Por lo tanto mi atención durante los próximos capítulos se enfocará en analizar los procesos de recepción, adecuación y operatividad de referentes culturales dentro de la narración.

Capítulo II:

Travestismo e imágenes iterables en el Caribe posmoderno

*Los marinos descubren que las sirenas son irresistibles con sus cantos.
También descubren que los tritones tienen mejor voz*

José Luis Zárate, “Sirenas”

El travestismo como tema central de *Sirena Selena vestida de pena*, funciona para hablar de forma amplia y potente sobre las identidades. La autora logra abarcar desde las expresiones disidentes del género y las sexualidades, hasta temas sociales y políticos de Puerto Rico y la región caribeña. Santos-Febres no ha sido la primera escritora que construye su ficción a partir del motivo del travesti, pero la forma en que desmonta mitos, convenciones y normativas sociales y culturales dota a la novela de un interesante grado de complejidad que propongo analizar a partir del *posmodernismo*. Los diferentes niveles de lectura presentes en la narración apuestan por repensar no sólo en lo que, como sujetos occidentales u occidentalizados, damos por sentado, sino la manera en que pensamos al Caribe. Uno de mis objetivos es mostrar la construcción histórica de las concepciones estereotípicas sobre la región para detectar los puntos en los que la novela quiebra con ellos.

La narrativa contemporánea sobre travestismo en América Latina es amplia; el ejemplo paradigmático es *El lugar sin límites* (1966), del chileno José Donoso (1924-1996). La Manuela, el personaje principal, es un hombre de mediana edad que se viste de bailarina flamenca para entretener a los clientes del decadente congial que maneja junto a su hija, La Japonesita. Sin embargo, además de la práctica que apela a la expresión de género,

existe también el travestismo cultural, que hace referencia a un sujeto signado racialmente que se comporta de acuerdo a usos y costumbres que no corresponden con los suyos. En la literatura puertorriqueña, la segunda acepción –de tipo cultural– ha sido la más explorada por los escritores, el exponente más antiguo es la novela *Póstumo. El transmigrado* (1882), de Alejandro Tapia y Rivera, publicada a finales del siglo XIX. Generalmente quienes realizan ese tipo de travestismo son negros que aparentan ser blancos, aunque con fines cómicos aparece a la inversa, como el caso de Diplo, un artista de televisión del siglo XX en Puerto Rico.

En el Caribe, los personajes travestis en la literatura que siguen la tendencia del disfraz de género poseen características similares, sin embargo, durante la segunda mitad del siglo XX, ha habido una evolución distintiva. Siguiendo la argumentación del primer capítulo, en *Sirena Selena vestida de pena* es posible observar algunas herencias literarias que la vinculan con obras previas. La ficción clásica del travestismo caribeño es *Cobra* (1972), del escritor cubano Severo Sarduy (1937-1993). En ella, la estrella central del Teatro Lírico de Muñecas, el transformista Cobra, protagoniza una historia donde el cuerpo y la escritura convergen para demostrar que son artificios. Como pronto sentencia la novela: “La escritura es el arte de descomponer un orden y componer un desorden”.⁴⁹ Ese mismo abordaje, sin barroquismos, está presente en la escritura de Mayra Santos-Febres, ya que para nombrar a la protagonista no existe una especificidad genérica ni en los pronombres, ni en los artículos, ni en los morfemas.

Tal como lo establece el mismo Sarduy en sus ensayos “Escritos sobre un cuerpo” (1968) y “La simulación” (1980), si en Occidente estamos determinados por la unicidad histórica, hay una negación de las infinitas realidades, que representan transgresiones a la

⁴⁹ Severo Sarduy, *Cobra*, Barcelona, Editorial Edhasa, 1981, p. 20.

ley. Lo mismo pasa con el cuerpo, como discurso, la transformación de lo que se cree unidad resulta en exaltación del deseo prohibido.⁵⁰ En *Cobra* se abusa hasta el extremo de la descomposición lógico-discursiva del lenguaje para demostrar que se puede decir absolutamente nada. De los significados estáticos, las construcciones y convenciones sociales sólidas, nos enfrentamos a lo escurridizo, que roza con el sinsentido. Aparece el reproche de Cobra “¿por qué me hiciste nacer si no era para ser absolutamente divina?”⁵¹ El adjetivo está fijo en un sistema de entendimiento cerrado y de aspiraciones.

Si Martha Divine rezara, también protestaría por su ausencia de divinidad, porque no hay unidad en su cuerpo. La novela es una historia de sujetos descentrados, sus estrategias para no ser descubiertos y todo un sistema de referencialidad que utilizan para lograr su mimesis. A pesar de ello, lo innombrable, y la monstruosidad de los personajes es el lugar de encuentro de todos. La cuestión con Martha es que su ideal está enraizado en la unidad, su tipo de transexualidad acepta la disforia y la reasignación de sexo como única vía posible de reconocimiento, validando las taxonomías decimonónicas que Foucault detecta en *Las palabras y las cosas* como ordenadoras del mundo a partir de la biología. La noción del cuerpo correcto aparece en la escena de la transformación de Sirena, cuando Martha dice: “—Ay hija, estoy loca por que empieces a tomarte esas hormonas a ver si la cosa esa se te encoje”.⁵² Y enseña la forma en la que el binarismo sexo-genérico engulle a Sirena, sujeto fuera de ese marco de representación.

El travestismo y la transexualidad están asociados generalmente, debido a la idea común de que la expresión de género debe ser la misma del sexo biológico, aunque el

⁵⁰ Severo Sarduy, “Escritos sobre un cuerpo”, en Gustavo Guerrero y François Wahl (coords.), *Severo Sarduy. Obra completa*, Tomo II, Madrid, Ediciones UNESCO, ALLCA XX, 1999, pp. 1124 y 1179.

⁵¹ *Op. cit.*, p. 11.

⁵² Mayra Santos-Febres, *op. cit.*, p. 44.

problema es más complejo aún. Si anteriormente el pensamiento científico biologista establecía que el sexo (masculino o femenino) era determinante en la vida de las personas, donde el hombre dominaba la razón y la fuerza, y la mujer los sentimientos y la belleza; para mediados del siglo XX las corrientes feministas diferenciaron que el sexo era biológico y natural, y el género un constructo social. No obstante, durante el último cuarto del siglo XX, el posestructuralismo, la teoría cultural y las teorías *queer* han llegado a la conclusión de que incluso la separación natural *versus* cultural, es cultural. Lo anterior acepta la determinación discursiva del sujeto en sociedad pero, sobre todo, amplía el sentido de las representaciones del cuerpo.⁵³

El problema es el abismo existente entre el entendimiento y el funcionamiento de la cultura, el pensamiento hegemónico todavía es dicotómico, complementario y biologista, es decir, imperan las concepciones jerárquicas del hombre en cuerpo fuerte de varón, y de bella y frágil mujer. De tal modo que la confusión entre la transexualidad y el travestismo también sigue existiendo. La literatura puertorriqueña da cuenta de ello en tres ejemplares que tratan al travestismo masculino: los cuentos “¡Jum!” (1984) de Luis Rafael Sánchez, “Borinquen Restaurant” (1988) de Edgardo Sanabria Santaliz, y *Rosa Mystica* (1987) de Carlos Varo. Además de ser obras contemporáneas, trabajan la cuestión del género a partir de una especie de encorsetamiento de las categorías mujer y hombre. El travestismo está planteado como un paso inicial al cambio perpetuo de sexo, en donde la identidad está definida por una secuencia de roles que los personajes asumen, o que son obligados a cumplir.

⁵³ Vid. Meri Torras, “El delito del cuerpo. De la evidencia del cuerpo al cuerpo en evidencia” en Torras, Meri (ed.), *Cuerpo e identidad I*, Barcelona, Ediciones UAB, 2007, pp. 11-27.

Luis Rafael Sánchez es muy alegórico cuando presenta a un negro homosexual y travesti de una pequeña comunidad en “¡Jum!”, del libro *En cuerpo de camisa*. “Que el hijo de Trinidad se prensaba los fondillos hasta asfixiar el nalgatorio. Que era ave rarísima asentado vacación en mar y tierra”.⁵⁴ El anfibio, como símbolo de quien habita dos mundos distintos recuerda a la sirena, más aún si notamos que las representaciones clásicas de la bestia eran en parte aves, como describe el cuento. El escritor combina el travestismo cultural y de género para plantear el significado de la violencia en una sociedad marcada por la diferencia racial. Los miembros del pueblo al que pertenece el hijo de Trinidad lo persiguen por las calles para insultarlo porque es hombre y se viste de mujer, y porque es negro y simula ser blanco:

—¡Que el hijo de Trinidad es negro reblanquiao [sic.]!
—¡Que el hijo de Trinidad es negro acasinao [sic.]!
—¡Que el hijo de Trinidad es negro almidonao [sic.]!⁵⁵

El hijo de Trinidad muere ahogado al final del cuento, después de su persecución, en el que el pueblo, al estilo de *Fuenteovejuna* participa para golpearlo. La onomatopeya que titula el cuento aparece a lo largo de la narración como un murmullo anónimo y quejumbroso, que sólo cesa cuando el protagonista se hunde en el río. Una vez que se deshacen del anormal afeminado, el orden se restablece, con todos los mitos que dan sustento y sentido a la vida de los habitantes del lugar. A diferencia de “¡Jum!”, en *Sirena Selena vestida de pena* el mandato social se transgrede a partir de diversas estrategias y en distintos espacios que permiten la supervivencia de los personajes. El anonimato que cubre

⁵⁴ Luis Rafael Sánchez, “¡Jum!”, *En cuerpo de camisa*, San Juan, Editorial Cultural, 1990, p. 55.

⁵⁵ *Ibíd.*, p. 57.

a los persecutores del hijo de Trinidad también protege al sujeto que intentó matar a Sirena, y sugiere su sanidad social frente a la anomia que deseaban eliminar.

En el caso de *Rosa Mystica*, aparece Divina, un personaje que, cuenta ella misma, se acostumbró a vivir como mujer después de cumplir condena en la cárcel, donde Chulo la obligó a convertirse en su mujer a cambio de protección. Una vez más, aparece la disyuntiva: supervivencia o muerte, pero para vivir debe ajustarse a la ley de la heterosexualidad normativa, la del “hombre frente a todo lo que no es *suficientemente* hombre”.⁵⁶ La indumentaria y la gesticulación se convierten en los puntos focales de la lectura del género que, además, es asumido como un atributo identitario fijo. Lo mismo sucede con Martha Divine, que está a disgusto con su cuerpo múltiple, y preocupada de que alguien pueda descubrir su farsa. La Divina de *Rosa Mystica* comparte la misma sensación de estar sometida al escrutinio de la gente: “Yo salía con un marino que viajaba mucho [...]. Me llevaba a comer, yo vestida de mujer, y nadie se daba cuenta”.⁵⁷

Con el hijo de Trinidad, Divina y Martha Divine, los tres escritores colocan al travestismo como una simulación, una especie de teatralización sujeta a una constante amenaza de desenmascaramiento por parte de un supuesto tercero que observa a detalle. Severo Sarduy, para hablar del travesti, explica que quien lo practica sabe de antemano que existe un defecto encubierto: no hay mujer, sólo apariencia. La revelación del defecto es imposible porque derrumba la idea de la lectura corporal como única herramienta de reconocimiento de las diferencias sexo-genéricas. Sarduy define al travestismo como una calca de las estrategias de mimetismo entre los insectos. Escribe:

⁵⁶ Meri Torras, *op. cit.*, p. 13.

⁵⁷ Carlos Varo, *Rosa Mystica*, Madrid, Editorial Verbum, 1999, p. 145.

El travesti humano es la aparición imaginaria y la convergencia de las tres posibilidades del mimetismo: el *travestimiento* propiamente dicho, impreso en la pulsión ilimitada de la metamorfosis, de transformación no se reduce a la imitación de un modelo real, determinado, sino que se precipita en la persecución de una irrealidad infinita, y desde el inicio del «juego» aceptada como tal, irrealidad cada vez más huidiza e inalcanzable [...]; pero también el *camuflaje*, pues nada asegura que la conversión cosmética –o quirúrgica– del hombre en mujer no tenga como finalidad oculta una especie de desaparición, de invisibilidad, *d’effacement* y de tachadura del macho en el clan agresivo [...] y, en la medida de su separación, [...] de su diferencia o de su exceso, también en la de las mujeres, desaparición, anulación que comunica con la pulsión letal del travesti y su fascinación con la *fijeza* a su vez fascinante; finalmente la *intimidación*, pues el frecuente desajuste o la desmesura de los afeites, lo visible del artificio, la abigarrada máscara, paralizan o aterran.⁵⁸

La fijeza es la estrategia compartida por los tres personajes que tratamos, una obsesión por verse, reconocerse y que los reconozcan como mujeres. Con ello me refiero a que, al pensar en “la mujer”, existe una idea prefabricada con todos los significados que llenan al significante mujer. Pero con la constante preocupación por que cualquier observador descubra el travestimiento, los escritores arrojan luz sobre la forma en que el significado de los géneros es social, compartido, y se basa en aquella supuesta fijeza de la que Severo Sarduy habla. El único que no puede sostener el artificio es el hijo de Trinidad, porque no es anónimo, es el hijo de alguien, su identidad está dada y la estrategia de fijeza juega en sentido inverso: el pueblo sabe quien es, por lo tanto no tiene permitido ser otra cosa. Por eso la dependencia en el camuflaje implica la desaparición de quien está detrás de la máscara cosmética, o de silicón quirúrgico.

⁵⁸ Severo Sarduy, “La simulación” en Gustavo Guerrero y François Wahl (coords.), *op. cit.*, pp. 1267-1268.

En este sentido, la transexualidad aparece como una salida a la encrucijada de los personajes anormales, que da cuenta del discurso operativo del género binario. Lo entiendo, siguiendo a Judith Butler, como un constructo cultural iterable que tradicionalmente hemos naturalizado y asignado a espacios, movimientos, comportamientos y significantes específicos. La performatividad es entonces “la estilización del cuerpo basada en el género”.⁵⁹ A diferencia de los textos acerca de travestis que la anteceden, en *Sirena Selena vestida de pena* hay una implosión de la naturalidad con que el binarismo se asume, para considerar el tránsito entre uno y otro género, y cuestionar los comportamientos a partir de la diferencia sexual. Me interesa enfatizar la situación inconsciente o involuntaria de aprendizaje que involucra la participación de los sujetos dentro de la cultura.

Para lograr el análisis, utilizo al posmodernismo como concepto para pensar cómo el arte de las últimas décadas del siglo XX ha desafiado las grandes narrativas sobre las que opera la cultura en Occidente. Tanto en *A Poetics of Postmodernism* (1988) como en *The Politics of Postmodernism* (1989), Linda Hutcheon plantea que las ficciones posmodernas buscan remarcar su dependencia con “el mundo” visto como un discurso. Es decir, como sujetos culturales, nuestras percepciones y entendimientos de todo lo que nos rodea no tienen otro sostén que el lenguaje, que en última instancia se basa en relaciones intertextuales. Nos dice que los significados con los que creamos nuestro conocimiento están posicionados, dependen del contexto y no son únicos ni cerrados. Por lo tanto, las creaciones posmodernas navegan en una paradoja inevitable: legitiman el poder y el

⁵⁹ Judith Butler, *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona, Paidós, 2007, p. 17.

funcionamiento de las convenciones que configuran ideológicamente la realidad, y al mismo tiempo cuestionan sus pretensiones de naturalidad, sentido común y racionalidad.⁶⁰

En la novela nos aproximamos a una sociedad extremadamente jerárquica y patriarcal desde los ojos de un adolescente travesti, mulato, pobre y gay; y de una mujer transexual y madura que maneja su propio bar en un barrio marginal de San Juan. Ellas, junto con los demás personajes, están inmersos en algunos fenómenos sociales con los que el Caribe está signado: el turismo sexual, la violencia social, las desigualdades económicas, los prejuicios raciales y la migración. Todos estos temas son de larga data, poseen una historia propia que subyace en la narración, para no dejar de lado que el posmodernismo “reveals a desire to understand present culture as the product of previous representations”.⁶¹ En ese sentido, entiendo a la región del modo en que Antonio Benítez Rojo escribió en su libro *La isla que se repite: el Caribe y la perspectiva posmoderna* (1992): como un meta-archipiélago sin centro y sin límites donde ocurren procesos de sincretismo que se “realizan a través de una economía en cuya modalidad de intercambio el significante de allá –el del Otro– es consumido (‘leído’) conforme a códigos locales”.⁶²

Mi análisis de la novela destaca la forma en que el contexto está construido, desde diferentes perspectivas socioculturales que conviven y configuran la complejidad de las islas. Pienso que la apuesta polifónica de Mayra Santos-Febres depende mucho de dos cuestiones: la primera, presentar un Caribe pensado y consumido por el deseo externo del extranjero, que vacaciona en busca del paraíso exótico; la segunda, el espacio cotidiano de grupos marginales que viven para cumplir la puesta en escena del paraíso, mientras

⁶⁰ Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, London/New York, Routledge, 1988, pp. 124-125. Y *The Politics of Postmodernism*, London/New York, Routledge, 1989, pp. 33 y 54.

⁶¹ Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, *ibíd.*, p. 58.

⁶² Antonio Benítez Rojo, *La isla que se repite: el Caribe y la perspectiva posmoderna*, Guaynabo, Editorial Plaza Mayor, 2010, pp. 29 y 41.

enfrentan las consecuencias de las problemáticas sociales arriba mencionadas. La cuestión fundamental, entonces, son los discursos que crean a la región, que casi siempre tienen que ver con un imaginario exterior al de sus habitantes, o combinaciones de lo exterior y lo propio, lo sincrético, según Benítez Rojo. A partir de lo anterior se sostiene la figura de la sirena, que representa tanto a la figura mítica clásica como a las orichas yorubas Yemayá y Ochún.

Aunque el motivo de la sirena ya existía con anterioridad a los cantos homéricos, *La Odisea* influyó en su tránsito del mundo grecolatino al imaginario medieval a través de los Bestiarios. Según Salvador Miguel, las descripciones de sirenas anfibia, mitad pez, mitad mujer, se fueron imponiendo sobre otras representaciones a partir del siglo XII, en las que la parte animal variaba entre ave, asno o toro, o menos comunes donde aparecían como serpientes blancas y aladas. No obstante, el engaño, la seducción, la vanidad y su vínculo con la muerte prevalecieron más allá de sus descripciones físicas. Más tarde durante la Edad Media, las sirenas también simbolizarían a las mujeres ambiciosas que atraen a los hombres para reducirlos a la pobreza o a la muerte.⁶³ Así, además de que puede inferirse la relación desde el título, la etopeya de Sirena Selena coincide con la del animal mítico.

La llegada al Caribe del monstruo marino es tan antigua como la emergencia misma de las islas en la visión europea del mundo. Con el “descubrimiento” del Nuevo Mundo hubo también un efecto de traslación de todas las bestias míticas del antes denominado *Mare ignotum* hacia la cuenca caribeña y las costas americanas. De acuerdo con la tesis de Miguel Rojas Mix, el continente americano se pobló imaginariamente de monstruos antes de ser explorada. El mundo letrado europeo vació sus fantasías en las costas y tierras de los

⁶³ N. Salvador Miguel, “Las sirenas en la literatura medieval española” en G. Santoja (ed.), *Sirenas, monstruos y leyendas (bestiario marítimo)*, Segovia, Sociedad Estatal Lisboa 98, 1998, pp. 91, 95, 101 y 116.

territorios recién descubiertos, los mitos y leyendas con las que la Iglesia daba sentido al mundo conocido tuvieron que ajustarse para que América cupiera en su esquema de representación. Así, los miedos que rodean al mar fueron el gran pretexto para colocar en aquellas tierras ignotas los monstruos que circulaban en los Bestiarios medievales.

La Rapsodia XII de *La Odisea* comenta que las sirenas “que a los hombres hechizan venidos allá. [...] Con su aguda canción las Sirenas lo atraen y le dejan para siempre en sus prados; la playa está llena de huesos y de cuerpos marchitos con piel agostada”.⁶⁴ Teniendo en cuenta que las expediciones hacia las Antillas podían únicamente ser marítimas, el temor del encuentro con los monstruos era latente. Sin embargo lo que Rojas Mix quiere demostrar es que el poder de representación de América lo ha ejercido históricamente Europa, a través de imágenes en libros, cuadros, tratados y estudios altamente socializados que van cambiando conforme al paradigma imperante. Por este motivo es que la iconografía actual de las orichas Yemayá y Ochún es la sirena, resultado de un proceso sincrético en el que intervienen creencias religiosas de origen africano y el imaginario cristiano-europeo.

Con el establecimiento de las primeras sociedades agrícolas durante las décadas iniciales de presencia hispánica en el Caribe, sumado al exterminio de las etnias del lugar, fue necesario abrir rutas de comercio esclavo entre África y el Caribe para saciar la demanda de mano de obra que atendiera las plantaciones. Entre otras muchas consecuencias, en la estructura socio-cultural impuesta por el catolicismo europeo se camuflaron creencias y cultos negros que con el paso del tiempo constituyeron verdaderos sincretismos que arraigaron en amplias capas sociales de todas las islas del mar Caribe. Además de la fusión de los orichas con los santos católicos, de acuerdo a ciertas

⁶⁴ Homero, *La Odisea*, Madrid, Gredos, 1982, p. 286.

características similares que permitían hermanarlos o confundirlos, los casos de Yemayá y Ochún son particulares porque no sólo están relacionadas con las vírgenes de la Regla y de la Caridad del Cobre, respectivamente, sino también con la sirena.

Yemayá y Ochún son deidades marítimas, la primera es la dueña de todas las aguas y habita en el mar; la segunda es la dueña de los ríos y en ellos vive. Los informantes de Lydia Cabrera comentan que Yemayá “En el agua es una sirena. La Yemayá más vieja tiene escamas nacaradas de la cintura para abajo, cola de pez, los ojos blancos, saltones, redondos, muy abiertos, ‘las pupilas negras, pestañas como pinchos, los pechos muy grandes’. En tierra es una negra lindísima y muy virtuosa”.⁶⁵ Los practicantes de su culto la reconocen como una madre protectora y bondadosa con sus hijos, pero puede enfurecerse y ser destructora. Sobre Ochún comentan que es una diosa sensual y alegre, fiestera y promiscua. Sus creyentes la consideran una ramera y otros tantos la llaman *Afaradí Iyá*, o sea, Puta Madre. “[L]e atribuían las formas plenas, los rasgos finos de la nariz, la boca carnosa, los ojos vivos –*oyú fofo*–, que les habían pintado los viejos como el tipo ideal de las mujeres de su tribu”.⁶⁶

El ejercicio intertextual se complementa con “La sirenita” (1837) de Hans Christian Andersen, que para la época contemporánea constituye el canon de la imagen masificada de la sirena, en gran medida gracias a la versión cinematográfica de Disney de 1989. A partir del cuento podemos revisar cómo la criatura mítica funciona en la novela de Santos-Febres para denunciar ciertos mandatos patriarcales y heteronormativos. En el cuento de Andersen la voz también es la característica distintiva de esa especie que gobierna el mar, pero de

⁶⁵ Lydia Cabrera, *Yemayá y Ochún*, Miami, Ediciones Universal, 1996, p. 32.

⁶⁶ *Ibíd.*, p. 69.

entre todas, la Sirenita era la más bella y la de mejor canto.⁶⁷ A Sirena Selena la descubre Martha Divine cuando “pudo oír una melodía sutil que mantenía a toda la calle en animación suspendida”.⁶⁸ La escritora se vale de la representación hegemónica de las sirenas y del simbolismo que las rodea para lograr plasmarlo en la anécdota.

Sin embargo, fiel a la tradición de las ficciones posmodernas, que complejizan lo que se asume como del sentido común, y construidas bajo códigos dobles, la situación de la voz se vincula también con la tradición mítica yoruba. Cada personaje, o al menos los personajes centrales se erigen como verdaderos hijos de Ochún y Yemayá. “Se nos ha dicho que un Omó-Oricha refleja fielmente el carácter de su Santo”.⁶⁹ Pronto en la narración un enamorado de Sirena Selena elabora un símil que no es gratuito: “–Huele a miel tu voz, tu boca es una fruta–”. En otra parte de la narración se repite la fórmula: “Dulce olía su saliva excitada, a leche y miel”⁷⁰ Estos son indicios de otro intertexto de difícil acceso para el lector occidental, pues habla del oñí, la miel con la que Ochún hechizó a Ogún para que saliera de su ostracismo en la selva. Cabrera narra el “patakí”⁷¹ de la siguiente forma:

Se debió a Ochún, en todo el brillo de su juventud y su belleza que Ogún saliera de la selva donde vivía solo, sin más compañía que la de sus perros [...]

En esta narración que tiene muchas variantes, Ogún es virgen. Ochún declara que ella lo sacará del Monte y lo llevará al pueblo. Llenó una jícara de miel, se ató cinco pañuelos a la cintura y sonando sus cinco manillas de cobre llegó donde estaba

⁶⁷ Hans Christian Andersen, “La Sirenita” en *Cuentos Completos*, Madrid, Cátedra, 2012, pp. 130 y 139.

⁶⁸ Mayra Santos-Febres, *op. cit.*, pp. 11.

⁶⁹ Lydia Cabrera, *op. cit.*, p. 115.

⁷⁰ *Op. cit.*, p. 12 y 79.

⁷¹ Historia. Según Alicia E. Vadillo es un “segundo texto” que complementa los lenguajes mitológico y literario. *Vid.*, Alicia E. Vadillo, *Santería y vodú. Sexualidad y homoerotismo. Caminos que se cruzan sobre la narrativa cubana contemporánea*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 2002, pp. 53-54.

Ogún, que al verla corrió a esconderse bajo unas zarzas. Ochún canta. La voz de Ochún es tan dulce que Ogún se quedó quieto escuchándola. Se arriesga a asomar la cabeza y ella, rápida, le unta en los labios un poco de oñí, de la miel que lleva en la jícara. Luego Ogún se aventura a dar unos pasos fuera de los matojos. Ochún baila y le brinda la miel. Ochún no cesa de cantar con su voz dulce y poco a poco el dios se amansa. Esta operación de ofrecerle, rehusarla y untarle la miel, que Ogún se lame con delicia, la repetirá Ochún durante cinco días. Su voz lo encanta, “oñí lo endulza”. Al fin se va tras de ella embelesado, la sigue en largos rodeos que lo alejan insensiblemente de la selva y conducen al ilé de Olorun, que lo ata con una cadena y lo retiene cautivo en el pueblo.⁷²

La escritora establece un vínculo entre la santería, las creencias yorubas del Caribe y las identidades de sus personajes, pues marca a Sirena como Omó-Ochún (hijo de Ochún). Adicionalmente, el segundo nombre del travesti adolescente, Selena, no sólo hace referencia directa a la luna como símbolo dual y de la bisexualidad según la filosofía platónica, sino que vincula de nuevo al personaje con la dupla Yemayá y Ochún, puesto que el astro es uno de sus elementos primordiales. El carácter de Sirena Selena resulta referencial dentro del universo de significantes afrocaribeños. Ochún, sensual, tiene pelo largo y negro, y “dota [a sus hijos] de una hermosa y abundante cabellera negra”.⁷³ Sirena, de niño aparece con “una coleta que amarraba su pelo azabache” y de travesti “con la cabeza coronada por un moño de bucles negros”.⁷⁴

La historia central de la narración culmina con la victoria de Sirena Selena ante Hugo Graubel, gracias a la seducción y su encanto. La lectura va en dos niveles, donde el primero puede leerse como la subversión de los roles de género impuestos en las sociedades occidentales; y el segundo como una evidencia inevitable del temperamento de Sirena

⁷² Lydia Cabrera, *op. cit.*, pp. 73 y 75.

⁷³ *Ibid.*, p. 118.

⁷⁴ Mayra Santos-Febres, *op. cit.*, pp. 50 y 44.

como Omó-Ochún. Como en la historia de Ogún, Sirena Selena, sedienta de riquezas, fiel a los dictámenes de la divinidad yoruba adicta a los lujos, va seduciendo poco a poco al magnate Hugo Graubel hasta quedarse con su dinero. El número que representa a la diosa es el cinco, y como menciona el patakí de Ogún, él fue seducido durante cinco días. En la novela, descubrí que son cinco las veces que Hugo Grubel escucha cantar a Sirena antes de huir, de modo que su voz dulce como la miel, el oñí que dio en dosis cada vez que entonaba algún bolero, según esta interpretación, hizo que el magnate cayera ante sus encantos.

La primera vez que Graubel escuchó cantar a Sirena fue en el *show* de demostración en el Hotel Jaragua, ante el señor Contreras. Ya en la mansión del magnate, la travesti ensaya en múltiples escenas, pero él no está presente en todas. Antes del gran espectáculo, sólo puede oírla en dos ocasiones, y en ambas queda estupefacto, cada vez siente más atracción por ella, de la misma forma que Ochún y Ogún. La cuarta ocasión fue el día de la cena, ante Solange y el resto de los invitados que también caen bajo los encantos de la voz de Sirena. Finalmente, la quinta vez que la escucha sucedió cuando habían consumado el acto sexual y la transformista comenzó a trabajar, gracias a su amante, en el Hotel Talanquera. Pero justo a la mañana siguiente, Sirena huye con el dinero y las joyas, fiel a su espíritu regido por la diosa de los ríos.⁷⁵

La lectura occidental de la historia central explota la reescritura de los textos que se refieren a las sirenas. Si en el cuento de hadas, la sirenita trueca su cola por un par de piernas humanas, la Selena de Santos-Febres intercambia su hiperbólico pene, representación de una cola y símbolo de su condición anfibia, por un cuerpo de mujer a través del maquillaje, gasas, vestidos y joyería. Aquí se plantea la paridad entre los mundos acuático y terrestre con los dos extremos del sistema binario sexo-genérico: mujer y

⁷⁵ *Vid.*, Mayra Santos-Febres, *op. cit.*, pp. 46, 128-129, 151, 180-184, 211.

hombre, donde lo femenino es líquido y frío, y está por debajo de lo masculino, que es cálido y firme. Siguiendo a Freud, mientras lo visual y visible pertenece al reino de lo femenino, el reino de lo simbólico, lo abstracto y lo invisible es la base de la autoridad patriarcal.⁷⁶ Se puede inferir ya la política de la representación en el cuento.

En última instancia, el discurso que perpetua “La Sirenita” de Andersen es androcéntrico, ya que menciona que la cualidad más grande de los hombres es su alma inmortal, de la cual las sirenas carecen. Cuando la sirenita logra ascender al mundo de los humanos, sólo puede conseguir su alma casándose con el príncipe. Su única herramienta de comunicación es su cuerpo, ya que la bruja del mar pidió su lengua como condición para ayudarla a conseguir sus piernas, privándola del lenguaje y el canto. El príncipe la rechaza, para casarse con la princesa del reino contiguo, porque está convencido de que ella lo salvó en el naufragio de su barco, cuando en realidad había sido la sirenita. Como última alternativa para volver al mar, la desdichada joven debe de apuñalar al príncipe en su lecho matrimonial, pero no lo hace, y muere convirtiéndose en espuma. No obstante, por sus buenos actos, se convierte en una criatura del aire que después de trescientos años de buenas acciones, podrá conseguir un alma.

El *status quo* vuelve a la normalidad al final del cuento, la perpetuidad del lugar de cada reino, de cada especie, de los géneros, incluso, está garantizada por un irrompible pacto moral. Ahora, en *Sirena Selena vestida de pena* abundan similitudes con la estructura más básica del cuento de Andersen: el establecimiento del mundo conocido, el cambio de la sirena, el encuentro de los amantes y la desaparición de la protagonista. Pero el contexto en

⁷⁶ Francine Masiello, “Texto, ley, transgresión: especulación sobre la novela (feminista) de vanguardia”, en *Revista Iberoamericana*, University of Pittsburg Press. p. 817, en línea: < <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/4114/4282>> Fecha de consulta: 04/12/2018.

el que se desarrolla la trama no se adecua a la realidad puertorriqueña como relato totalizante, sino a una historia particular y alusiva. Los personajes que rodean a Sirena Selena, pueden tomar el lugar de sus iguales en el texto decimonónico; así, el príncipe representa a Hugo Graubel y la bruja es Martha Divine. La tendencia subversiva de la novela de Santos-Febres implica la fragmentación del mundo occidental coherente vertido en un discurso sexual dicotómico, jerárquico y patriarcal.

Para comenzar, los mundos de abajo y de arriba, que correspondían en “La Sirenita” a los reinos de las sirenas y de los humanos, están adecuados a la contemporaneidad como el mundo de la pobreza y la marginación del que vienen las travestis, en contra del mundo rico y del poder de los hacendados y terratenientes. Cuando Santos-Febres propone a Hugo Graubel como un importante empresario y cañero dominicano nos acerca una vez más a la historia de la Plantación, como el sistema económico histórico y cultural de las islas caribeñas. “No existe un solo país en el Caribe que haya podido romper del todo el mecanismo repetitivo de la Plantación. La producción de azúcar, de café, de cacao, de tabaco, de frutas, incluso de coco [...], es cosa que en el Caribe siempre está ahí”.⁷⁷

En la novela entran en juego los discursos posicionados de los medios de comunicación acerca de las dinámicas sociales entre las islas. Sirena Selena, puertorriqueño, sólo conocía de dominicanos pobres que se “enyolaban” por el Estrecho de la Mona hacia Puerto Rico. Al entrar a la mansión Graubel se dio cuenta que

No sabía ella que había millonarios así en la República Dominicana. [...] No sabía de los acres y acres de azúcar que habían pagado por la humilde estancia de su anfitrión. No sabía de los haitianos tirados a las calderas para lograr la consistencia perfecta del melao [sic.] de caña; desconocía de los líderes campesinos

⁷⁷ Antonio Benítez Rojo, *op. cit.*, p. 238.

desmenuzados por cañaverales de San Pedro de Macorís, adobando la tierra roja robada al mar, ni de los cocos suculentos que siempre le sirvieron de entremés a los nenitos hambrientos de la familia Graubel. Todos los miembros de la familia eran amigos de generales del ejército, consejeros de la cámara de comercio, íntimos del vicepresidente de la República, quien trabajó para ellos por largos años.⁷⁸

La omnisciencia de la voz narrativa es tal que pareciera tornarse metaficticia, no obstante respeta su propio universo ciñéndose a la historia particular de los Graubel. Comúnmente, las ficciones del último cuarto del siglo XX en las dos islas, República Dominicana y Puerto Rico, hacen referencias o alusiones precisas a sus grandes traumas nacionales: la relación neocolonial con Estados Unidos, en el caso de Puerto Rico; y el Trujillato y el Balaguerato,⁷⁹ para los dominicanos. *Sirena Selena*, al constituirse como una novela posnacional mantiene al margen las temáticas particulares de cada isla para concentrarse en problemas comunes de la región como la migración y las asimetrías económicas y sociales. La hegemonía de las familias caciquiles es una narrativa que refuerza la hipótesis de la isla que se repite, de Benítez Rojo.

Abajo en la cartografía jerárquica de la novela aparecen los personajes marginados, *Sirena Selena*, Martha Divine, Leocadio, Migueles, Valentina Frenesí, y las otras *drag queens* y prostitutas que inundan las páginas del libro. Habitantes de los barrios bajos, muchos de ellos comparten la orfandad y la pobreza, pero sustentan mitos sobre el ascenso social que reproducen prejuicios raciales. Como pasa con la sirenita de Andersen, hay un

⁷⁸ Mayra Santos-Febres, *op. cit.*, p. 95.

⁷⁹ En la historiografía dominicana, Trujillato hace referencia a la dictadura de Rafael Leónidas Trujillo Molina, del 6 de agosto de 1930 hasta su asesinato el 30 de mayo de 1961. Considerada una de las tiranías más represivas de América Latina y el Caribe. Del mismo modo, se conoce como Balaguerato a los años de gobierno del sucesor y cercano colaborador de Trujillo, Joaquín Balaguer Ricardo. Gobernó República Dominicana en tres ocasiones no consecutivas: de 1960 a 1962, de 1966 a 1978 (periodo conocido como “los Doce Años”) y de 1986 a 1996.

deseo compulsivo por acceder a un espacio restringido, excepto que la especie, que separa al mundo de los humanos de las sirenas, se convierte en un sistema de valores basado en la diferencia. Vale la pena recordar que “‘novels do not depict life, they depict life as it is represented by ideology’ (L. Davis, 1987: 24). Ideology –how a culture represents itself to itself– ‘doxifies’ or naturalizes narrative representation, making it appear as natural or common-sensical; it presents what is really *constructed* meaning as something *inherent* in that which is being represented”.⁸⁰

Las representaciones de los personajes al principio de la historia de Santos-Febres están atravesados por rígidas categorías de clase, raza y género. Las diferencias entre los mundos de riqueza y pobreza son los cimientos ideológicos del capitalismo tardío en las islas. Como mencioné en el capítulo anterior, la consecución del éxito significa, para los sujetos en el fondo de la miseria, el camino que deben recorrer en la vida. Como el alma que tanto anhela la sirenita, en *Sirena Selena* los marginados están dispuestos a todo por conseguir un mejor nivel económico. Como desde el principio sentencia Martha Divine: “Yo en la calle de nuevo, jamás de los jamases [...]. *Sorry*, nena. Me malacostumbré al buen vivir”.⁸¹ La diferencia es que hay estrategias que posibilitan una especie de “buen vivir”, que tiene mucho que ver con una puesta en escena, un engaño, si se quiere, o tal vez, para mantener la relación hipertextual sugerida, un embrujo. Volveré más adelante sobre este punto.

La transformación del niño en Sirena Selena no sólo se debe a la gran voz del adolescente, sino a un episodio de violencia durante los años en que se prostituía. Aunque Valentina Frenesí, su compañera y “primera madre”, se vestía de mujer cuando salía a

⁸⁰ Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, *op. cit.*, p. 49.

⁸¹ *Op. cit.*, p. 9.

trabajar por las noches, Sirena salía de “bugarroncito”,⁸² porque “Entre tanta basura, encontrarse algo así de lindo es un milagro”.⁸³ De acuerdo con la novela, Sirena era un adolescente delicado, bello y parecido a una nena, muy cercano a la figura mítica del andrógino. Si bien originalmente el andrógino representaba la superación de ambos sexos, Estrella de Diego establece que como representación del género en la actualidad apela a la ausencia, característica de lo femenino, y simboliza el deseo heteronormativo.⁸⁴ Creo que la lectura normativa del cuerpo es el origen del nacimiento de Sirena Selena.

Aunque también es una denuncia a la precarización del trabajo sexual, y a los flujos de tráfico sexual infantil en el Caribe, la narración muestra cómo el niño Sirena puede ganar dinero para mantenerse gracias a su belleza configurada como etérea. No obstante, poco tiempo después, en su esquina habitual, un cliente lo llamó desde su carro con un fajo grande de billetes en la mano, subió al Mercedes y pidió a Valentina que la esperara. Pasó la noche y Sirena no llegó, cuando su amiga fue a buscarlo lo encontró tirado en un callejón “con el pantalón a media pierna, con las manos encrespadas, con el calzoncillo ensangrentado...”⁸⁵ El trágico episodio será recordado posteriormente entre sueños:

Anoche tuvo pesadillas. No recuerda sino retazos. La cara de su Valentina, azulosa y medio hinchada, la obliga a prometer que nunca más se dejará clavar por ningún hombre. Entonces, aparecen sus propias manos dando zarpazos desesperados, y la cara de aquel tipo que ha intentado olvidar desde hace tiempo, pero que todavía recuerda a la perfección. Allí están, de nuevo el bigote, los labios finos, los ojos

⁸² Bugarrón, según el Diccionario en línea de la Real Academia Española es un adjetivo que se utiliza en el Caribe para designar a un hombre “que sodomiza a otro”, en línea: <<http://dle.rae.es/srv/search?m=30&w=bugarr%C3%B3n>> Fecha de consulta: 04/12/2018.

⁸³ *Op. cit.*, p. 68.

⁸⁴ Estrella de Diego, *El andrógino sexuado. Eternos ideales, nuevas estrategias de género*, Madrid, Visor, 1992, p. 41.

⁸⁵ *Op. cit.*, p. 73.

rojos de pupilas dilatadas y resueltas a rajarlo de rabo a cabo, metérsele dentro, al fin, hasta borrarlo de la faz de la tierra. Sirena se oye gemir, pero no puede despertarse, hasta que el tipo le oprime la garganta con un antebrazo y, con el otro, despliega algo que brilla ante sus ojos. Sobresaltada, despierta.⁸⁶

Las categorías hegemónicas identitarias del cuerpo pasan necesariamente por las distinciones binarias hombre/mujer y homosexual/heterosexual. Como categorías dominantes, constituyen las únicas posibilidades de existencia en el mundo occidental. Y a semejanza del miedo al mar desconocido en la Europa medieval, lo que escapa a los pares obligatorios de la lectura corporal representa lo impuro, lo imposible, lo extraño. Pero sobre todo, como posibilidades de representación no normativas significan el derrumbamiento del mito de Lo Natural sobre el sistema categorial del sexo y el género. Por eso, como en el caso de Sirena Selena, que es múltiple en un solo cuerpo: “Martha [...] no se podía explicar cómo de un cuerpito tan frágil y delgado, colgara semejante guindalejo. La verga de Sirena era inmensa, un poquito grotesca por la falta de proporción que guardaba con el resto del cuerpo”.⁸⁷

La ausencia de proporción, lo grotesco e inexplicable que resultaba el cuerpo de Sirena es la clave para entender el episodio en que intentaron asesinarla. También considero que es la pista más importante de lectura que permite vincular a la novela con el relato de la sirena enamorada del humano. En el cuento de Andersen, la sirenita sabía que era imposible que su amor se consumara mientras mantuviera su cola de pez. De manera implícita sabemos que moriría, si no por asfixia, sí a manos de los humanos; es fácil imaginar a una sirena como trofeo de caza. Lo mismo sucede con el adolescente: si quiere sobrevivir,

⁸⁶ *Ibíd.*, p. 208.

⁸⁷ *Ibíd.*, p. 44.

literal y económicamente, debe ajustar su cuerpo hacia uno de los dos extremos de la lectura compulsiva de los cuerpos. La normalidad en las sociedades implica anonimato, de lo contrario causa escándalo, pero también activa mecanismos coercitivos para que todo regrese a como debería ser de acuerdo a la narrativa ideológica.

Aquí se potencia la analogía de la sirena, cuando la cola de pez está por debajo del agua, lo único que la joven puede mostrar cuando aparece en la superficie para observar a su amado es su mitad humana. Del mismo modo, Sirena de niño, prostituyéndose, es un andrógino que, siguiendo a Estrella de Diego, despierta el deseo de los hombres por penetrarlo. Bajo su ropa oculta su gran cola de sirena, de humano-animal, su pene gigantesco inadecuado para su delicadeza femenina. Por eso, el poder fálico representado en la enormidad genital choca con el aura delicada y receptora del resto del cuerpo adolescente, y despierta la violencia como un intento de ajustar lo excéntrico hacia dentro de los marcos culturales conocidos y aceptados. Si Sirena tiene éxito travistiéndose, es porque su apariencia juega a su favor, pero resulta en principio un disciplinamiento, una estrategia de supervivencia.

Así aparece Martha Divine como la bruja, a quien Sirena no acude sino que llega por casualidad. Ella también es monstruosa, en tanto que está a la mitad de su tránsito entre los sexos: tiene pechos de silicón y su pene reducido por las hormonas que consume. Pero la diferencia entre Sirena y Martha consiste en que la mayor desea que su cuerpo se empate con la imagen mental que ella tiene de sí misma como mujer. El discurso del cuerpo sexuado de acuerdo a la identidad de género permea de forma importante en su psique. En vez de una relación antagónica, como en “La Sirenita”, donde la bruja exclama “—¡Ya sé lo que quieres! [...] ¡Te has vuelto loca! Pero harás lo que deseas, aunque te causará grandes

desgracias, mi bella princesa”⁸⁸; al principio de *Sirena Selena* las dos implicadas entablan una relación de ayuda y amistad, porque Martha sabe que traerán su fortuna.

En realidad, ambas persiguen fines similares: enriquecerse y vivir una vida llena de lujos. Al igual que la bruja sabe hacer la poción que dota de piernas a la sirenita, Martha sabe lo necesario para transformar a Sirena, excepto que el pensamiento mágico ya no es la regla, sino el económico que compra medios para el travestimiento y el tratamiento hormonal. En el cuento de hadas, la villana enmudece a la sirenita para evitar que hechice al príncipe con su voz; y en la novela la mentora estimula el hechizo del canto para obtener ganancias. Si tomamos en cuenta esta diferencia, la posesión de la voz como recompensa y botín por el hechizo se convierte en herramienta de producción y mercancía que genera plusvalía. Ambas “brujas” buscan lograr su cometido: la primera, la desgracia de la princesa; la segunda, “el dinero [para] hacerse la operación”.⁸⁹

Sin embargo, el destino rígido e incambiable que envuelve a los personajes de “La Sirenita” no opera en el caótico mundo global contemporáneo de *Sirena Selena vestida de pena*. El motivo del alma, que, de acuerdo con el cuento, sólo poseen los humanos, se convierte en la novela en prosperidad económica, el motivo del éxito en la esfera social capitalista. El príncipe y Hugo Graubel poseen, respectivamente, aquello que las sirenas buscan. La narrativa del enamoramiento desaparece y en su lugar Santos-Febres aprovecha para plantear una combinación del ejercicio del poder económico, con el deseo y la seducción. Al mismo tiempo cuestiona el discurso del esfuerzo como única vía para la prosperidad económica, planteando el hurto y las relaciones horizontales entre los personajes como posibilidades. La mitología del mérito se pone en entredicho cuando

⁸⁸ Hans Christian Andersen, *op. cit.*, p. 140.

⁸⁹ *Op. cit.*, p. 19.

pensamos en el origen acumulativo de la fortuna Graubel, que recuerda al esclavismo y a las actuales jornadas extenuantes de trabajo.

Sirena Selenia no muere por ningún bien mayor, ni respeta el orden entre la oligarquía representada por Hugo Graubel y los desclasados que ella retrata. Como la misma autora comenta en el artículo “Caribe y travestismo”:

...hacer del cuerpo mudo un espectáculo es [una] treta del débil. Esta treta planta al cuerpo en el centro del discurso; exhibe las marcas que lo inscriben como una evidencia de la violencia que recibe el cuerpo. Muestra su cicatriz, su mutilación como una ofensa a los ojos y la “sensibilidad” del atacante. De esta manera, el cuerpo expone las marcas que inscriben el poder sobre su piel. Convierte al cuerpo en arma de ataque. Propone al cuerpo como espectáculo y dice, por ejemplo, cómo se carga con la marca indeleble de la historia y cómo la historia ha vendido ciertos cuerpos, ha herido, silenciado, renegado de ciertos cuerpos para instaurar una versión oficial de los hechos. El cuerpo es el texto que queda fuera del discurso pero que, desde su margen, narra aquello que la voz del marginado no puede pronunciar.⁹⁰

Apartándonos de las interpretaciones carnavalescas del cuerpo grotesco, el desajuste que representa la apariencia de Sirena se convierte durante los últimos capítulos del libro en herramienta para invertir el orden social y dudar del sostén de los discursos patriarcales. El gran falo penetrador de Sirena, jamás usado en toda la historia, concentra la fuerza, el dominio y el poder durante el acto sexual, es la metáfora del débil sometiendo al fuerte. Muestra al poder económico de Hugo Graubel contrarrestado, pero sobre todo, sucumbiendo ante el gozo prohibido, ante la vasta y seductora combinatoria sexual que el perverso, según Severo Sarduy, anhela. Del mismo modo, la escena del baile entre

⁹⁰ Mayra Santos-Febres, “Caribe y travestismo” en Rita de Maesener y An Van Hecke (eds.), *El artista caribeño como guerrero de lo imaginario*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2004.

Miguel y Leocadio, vista por Martha, es el momento en que con más fuerza aparece la posición paradójica del posmodernismo:

El más grande, la más chiquita. Uno hombre, el otro mujer, aunque puede ser el más chico, que no necesariamente sea un hombre el más fuerte ni más grande que el otro, sino el que dirige, el que decide, el que manda. Hay muchas maneras de mandar, muchas formas de ser hombre o de ser mujer, una decide. A veces, se puede ser ambas sin tener que dejar de ser lo uno ni lo otro. Dinero, el carrazo, los chavos para irse lejos, para entrar en las barras más bonitas, más llenas de luces. Eso le toca al hombre. Y si se baila y otro dirige, entonces se es la mujer. Y si ella decide a dónde va, entonces, es el hombre, pero si se queda en los brazos de Miguel, que dirige, es una mujer. ¿Y si fuera ella quien lo convence de bailar, quien lo atrae con su cara caliente y sus trampas? Entonces, ¿quién es el hombre, la mujer?⁹¹

Existe una legitimación constante del orden cultural de los géneros que se desvanece a fuerza de una reflexión lúcida acerca de las acciones de la pareja que baila. Lo que parece convencional y natural pronto expone sus costuras. Una de las preguntas constantes del posmodernismo sobre los discursos socioculturales es ¿cuáles son los referentes que constituyen la verdad de los discursos estructurales? Hutcheon contesta argumentando que lo que los define no es su existencia empírica, sino un criterio consistente que crea las verdaderas condiciones del discurso.⁹² En la posibilidad se asienta la potencia de las creaciones posmodernas, que niegan los mandatos pero conocen sus funcionamientos. Y bajo la misma premisa está articulado el travestismo en la novela.

⁹¹ Mayra Santos-Febres, *Sirena Selena...*, op. cit., p. 229.

⁹² Linda Hutcheon, *A poetics of postmodernism*, op. cit., p. 147.

Merece la pena preguntar ¿cuáles son los referentes que utilizan los personajes cuando se travisten?

En su artículo “Imitation and Gender Insubordination”, Judith Butler explica la forma en que el travestismo depende del mismo sistema de imitación performática que configura las identidades sexo-genéricas:

Drag is not the putting on of a gender that belongs properly to some other group, i.e. an act of *expropriation* or *appropriation* that assumes that gender is the rightful property of sex, that ‘masculine’ belongs to the ‘male’ and ‘femenine’ belongs to the ‘female’ [...]. Drag constitutes the mundane way in which genders are appropriated, theatricalized, worn, and done; it implies that all gendering is a kind of impersonation and approximation. If this is true, it seems, there is no original or primary gender that drag imitates, but *gender is a kind of imitation for which there is no original*; in fact, it is a kind of imitation that produces the very notion of the original as an effect of heterosexualized genders are produced through imitative strategies; what they imitate is a phantasmatic ideal of heterosexual identity, one that is produced by the imitation as its effect. [...] In other words, heterosexuality is always in the process of imitating and approximating its own phantasmatic idealization of itself –and failing.⁹³

Si la forma en que los personajes de la novela se travisten da respuestas sobre el ideal de mujer que tienen en sus mentes, del mismo modo representa la ideología dominante que Mayra Santos-Febres intenta capturar, evidenciar y denunciar. Cuando Martha Divine aconseja: “recuerda siempre que todo está en la imagen. Si te ves como un profesional, eres un profesional. Lo demás es coreografía y actuación”,⁹⁴ está legitimando el funcionamiento de una sociedad basada en el mérito y en el éxito económico. Al estilo de

⁹³ Judith Butler, “Imitation and Gender Insubordination” en John Storey (ed.), *Cultural Theory and Popular Culture, a Reader*, England, Pearson Longman, 2004, p. 230.

⁹⁴ Mayra Santos Febres, *Sirena Selena...*, *op. cit.*, p. 23.

Frederic Jameson, nos acercamos al Caribe vinculado al mundo global contemporáneo, basado en el consumo y dominado por el mandato económico neoliberal. El fin último de las travestis es el reconocimiento y la acumulación de riqueza, las vincula de tal modo que las refleja. De hecho, todos los personajes participan en un juego de espejos que los vuelve irreconocibles.

En *Sirena Selena vestida de pena*, Martha y Sirena intentan ajustar sus cuerpos hacia un espectro de aceptación social, ya sea disfrazando su androginia de feminidad, o modificando su cuerpo para que su expresión sea la misma que su identidad de género. Pero más allá de la cuestión corporal, ambas se construyen a sí mismas a partir del consumo. En el ensayo “Los caminos torcidos en *Sirena Selena*, de Mayra Santos-Febres” (2004), Rita de Maeseneer profundiza en la relación de (con) fusión de todos los personajes de la novela. Argumenta que por medio de la repetición de frases, actitudes y similitudes físicas, se teje “una densa telaraña entre los personajes cuyos entornos se diluyen. El pivote central en este juego de espejos es la seductora Sirena Selena”. De Maeseneer plantea que la sensación de confusión se debe a que todos los personajes son guiados por intereses de índole material.⁹⁵

Con base en el juego de espejos que sugiere, propongo leer esta relación como una metáfora de la experiencia de la reproducción posmoderna según Frederic Jameson. Para él, “el reflejo distorsionante y fragmentado de una enorme superficie de cristal en otra igual puede considerarse como paradigmático del papel central que desempeñan el proceso y la reproducción en la cultura posmodernista”.⁹⁶ El centro de atención se desplaza de los intereses materiales que mueven a los personajes a pensar en ellos como consumidores y

⁹⁵ Rita de Maeseneer, “Los caminos torcidos en *Sirena Selena*, de Mayra Santos-Febres” en Rita de Maeseneer y An Van Hecke (eds.), *El artista caribeño como guerrero de la imaginario*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2004, p. 129.

⁹⁶ Frederic Jameson, *Ensayos sobre el posmodernismo*, Argentina, Ediciones Imago Mundi, 1991, p. 63.

mercancías. De esta forma, las similitudes entre los personajes posibilitan la premisa de “lo diferente se parece”⁹⁷ y por tanto forma parte de una cadena de reproducción *ad infinitum* para satisfacer demandas específicas. El fenómeno también se puede aplicar para el tratamiento de los personajes fugaces.

A partir de los referentes de la cultura de masas, los personajes también son sujetos de su impulso uniformizador. Esto forma parte de lo que entiendo por imágenes iterables, es decir, todo aquello que se repite en la trama y desdibuja la individualidad de los protagonistas y metaforiza la premisa de que todo lo que se parece entra en el mercado. Así, el primer caso de repetición es la actitud de la empresaria que comparten Martha, Valentina y Sirena. Constantemente en la novela y en diferentes escenarios aparece la frase “sangre de empresaria”⁹⁸, para hacer notar la habilidad con la que las tres travestis detectan oportunidades negocios o alguna manera de ganar dinero. El pensamiento alienado que comparten es el espejo en el que se reflejan o se confunden, ya que para ellas, la idea de su calidad de empresarias es única, pues lo traen en la sangre, como una condición ineludible de su existencia. Sin embargo, se reduce al hecho de una voluntad de (auto)explotación laboral beneficiosa para la reproducción y el consumo de la prostitución, en el caso de Valentina y Sirena antes de su encuentro con Martha; o del travestismo, para las tres.

Un caso de reflejo y confusión que pasa desapercibido es el de las travestis del capítulo XI con Martha Divine y Valentina Frenesí. Como sabemos, las protagonistas han hecho uso de cirugías plásticas para perfeccionar su cuerpo y pulir su transformación genérica. Al igual que ellas, en dicho capítulo asistimos a la plática de tres travestis que se

⁹⁷ *Ibíd.*, p. 54.

⁹⁸ Mayra Santos-Febres, *Sirena Selena...*, *op. cit.*, Martha Divine repite más veces la frase: pp. 11, 104, 124, 161, 203 y 209. Sigue Sirena Selena: pp. 40, 57, 207 y 209. A Valentina, la voz narrativa la califica como empresaria: p. 67.

prostituían en la calle. Una de ellas pregunta a su compañera “cuánto trabajo” tiene hecho en la cara, y ella responde con su historia:

»Desde niña, soñé con unos rasgos muy finos y provocadores, pero delicados. La delicadeza ante todo. Un día, llamé a un cirujano plástico de acá, conocedor del ambiente. Saqué cita, bien entusiasmada, me fui de civil y todo, sin una gota de maquillaje, lo más machote que pude por fuera, pero felicísima por dentro porque iba a una cita con mi cirujano plástico, igualita que la Marisol Maralet, la Ednita Nazario. Yo me sentía una diva internacional. Muy segura de mí misma y mi rol en el mundo. [...] Me puse a matar el tiempo leyendo revistas y viendo las caras de las modelos tan delicadas, con sus naricitas pequeñas y sus rostros moldeados por la suavidad... Qué te digo, me emocioné y todo. Cuando llegó mi turno, entre, saludé al doctor y le dije todo lo que quería hacerme, empezando por la nariz, que era prioridad. Me sentó en una silla, me tomó una foto de computadora y me enseñó distintos modelos de narices que podrían ir bien con mis facciones. Yo escogí una chiquita y respingada, que me hacía ver tan linda en la computadora. Como una nenita de bien, hija de cenadores me veía, yendo a una cena de gala en el Caribe Hilton, con mi novio acabado de graduar de universidad gringa...⁹⁹

La anécdota revela la adopción del discurso mediático sobre la belleza occidental: delicadeza, suavidad y pequeñez. En la cita están presentes los dispositivos encargados de la transmisión de estos cánones: las “divas” y modelos de las revistas y la televisión. Pero el deseo de la Balushka, de convertirse en lo que siempre soñó y sabía que debía ser desde niña, es un reflejo de Martha, quien soñaba con “descansar en un solo cuerpo”, y que sabía desde siempre que quería ser rubia. Su calidad de consumidoras de cirugías plásticas elimina sus diferencias para convertirlas en un mismo objetivo del mercado. También, a partir de la reproducción del discurso de la belleza canónica, que ve a la mujer como objeto

⁹⁹ Mayra Santos Febres, *Sirena Selena...*, op. cit., p. 62.

de consumo, se convierten en mercancía que satisface los circuitos de prostitución. Este reflejo rebota en Valentina, que describen en la narración como la más perfecta draga del litoral, enfatizando su belleza de revista. Al comparar a las tres implicadas, nos damos cuenta que la única seña de identidad diferenciadora entre ellas es su nombre, sin él, sería fácil asumir que se trata de la misma persona.

Cuando los enunciantes reparan en este tipo de comentarios e historias, que dejan al descubierto su vida y sus anhelos, aparece la intencionalidad autoral de revelar las costuras con las que se teje la ideología de consumo en las sociedades caribeñas. Los personajes que recurrieron a cirugías plásticas para “mejorarse”, están ajustando su cuerpo a lo que “siempre habían soñado”. La reproducción acrítica de estos discursos, tan convenientes para estimular al mercado, deben ser vistos como adoptados, su calidad de prótesis explica la metáfora del reflejo. Algo similar para cuando los personajes hablan de migrar hacia Puerto Rico, en el caso de Migueles; o hacia Estados Unidos, en el caso de Solange o Sirena. Como mencionamos en el capítulo anterior, la estereotipia y la jerarquía sobre la que se asienta la idea del éxito, permite que los personajes, a semejanza de gran parte de las poblaciones de estas islas, actúen y piensen de forma parecida. No obstante, en la novela aparecen algunos gestos que van a contracorriente del “sentido común” del pensamiento dominante y ayudan a configurar su estética. Sobre esto volveré más adelante.

Uno de los juegos de espejos más importantes que construye Santos-Febres es el de Sirena-Leocadio-Hugo Graubel. En distintos momentos se habla de ellos como niños delicados, de rasgos finos y atractivos a los hombres mayores.¹⁰⁰ La confusión mayor sucede entre Sirena y Leocadio, al grado que el último parece, en una lectura descuidada, la

¹⁰⁰ Me refiero a la escena en que Graubel recuerda su infancia como el “hijo de don Marcial Graubel, aquel nene enclenque y blanco que parecía una nena”. Y cuando Leocadio ve a Sirena en la playa de Boca Chica como “un muchacho que parecía una nena, igual que él...” En *ibíd.*, pp. 115 y 50.

infancia de la travesti. La sexualidad ambigua que los caracteriza alude a la figura divina del andrógino, irresistible pero inclasificable. La constante y sombría presencia de adultos rondándoles, como depredadores, hace referencia a la pedofilia, que queda manifiesta en el capítulo XXXV, en el que el canadiense anónimo se vanagloria de comprar a los muchachitos dominicanos: “Some of them play hard to get. Specially the new ones. You have to shower them with gifts to convince them to go upstairs with you”.¹⁰¹ Nuevamente, la idea de los personajes como mercancías idénticas y replicantes se cumple, ahora a partir de la mirada objetivadora del otro. Gracias a sujetos como el turista del Hotel Colón, la identidad cancelada de Sirena, Leocadio y Hugo se vincula con el sistema capitalista global.

En casi todos los casos, la mirada exterior se encarga de objetivar a partir del deseo, excepto que su versión inalcanzable, al estilo de Baudrillard, queda anulada porque las transacciones económicas posibilitan su cumplimiento. El énfasis en la satisfacción de intereses de índole material que propone Rita de Maeseneer es lo que mueve a los personajes, pero lo que creo que enseña la narración es su participación repetitiva y perpetua en el juego de la oferta y la demanda. El caso más especial de la novela es el reflejo de Sirena Selena en Leocadio. Como vimos, ambos poseen características físicas casi idénticas, pero Martha Divine devela una relación entre ambos como mercancías sustituibles. En otras palabras, el ejemplo paradigmático del espejo de Frederic Jameson es Leocadio, como sustituto de Sirena, en tanto que Martha cree que puede satisfacer las mismas demandas que su antecesor. Considero que, como apuntaron Adorno y Horkheimer, “[l]os talentos pertenecen a la industria incluso antes de que ésta los presente: de otro modo

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 166.

no se adaptarían con tanta rapidez”.¹⁰² Así lo hace ver Martha Divine cuando dice: “Si de algo están llenas las cunetas [...] es de loquitas hermosas y desesperadas por que el resto del mundo sepa cuán hermosas son en realidad”¹⁰³.

En los últimos capítulos del libro, tras revelarnos que Sirena escapa sin que sepamos el destino (posiblemente Nueva York), Martha sigue buscando nuevos socios en los hoteles dominicanos y termina en el hotel Colón, donde trabaja Migueles de mesero y gracias a él, también Leocadio. El escenario del encuentro es la disco del hotel, a la que Leocadio no puede entrar por ser menor de edad, pero Migueles lo lleva a escondidas, enciende las luces y comienzan a bailar. El lugar está forrado de murales, espejos y vidrios reflejantes.¹⁰⁴ Capítulos más adelante Martha está pensando qué fue lo que vio en el bar del Hotel Colón. Piensa: “Reconoce el temple donde sea. [...] Lo supo ver tan pronto le presentaron a Sirena. Lo ve en ese muchacho tan chiquito que gira entre los brazos de un camarero.”¹⁰⁵ De esta forma, a través de los espejos, Leocadio refleja a Sirena como talento, como mercancía y como ganancia, en sustitución o como reproducción de la protagonista. En este sentido, la reflexión que producen los vidrios y espejos en la escena potencian visualmente la metáfora para dar a entender que como Leocadio y Sirena, existen más por explotar. Los efectos distorsionantes que menciona Jameson son diferencias mínimas, de empaque, que no alteran el contenido idéntico de los productos.

El juego con el horizonte de expectativas del lector aparece a cada momento. Después de instalar situaciones familiares, la autora arroja pequeños detalles que superan la

¹⁰² Max Horkheimer y Theodor Adorno, “La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas”, en línea: <http://blogs.fad.unam.mx/asignatura/lorena_pena/wp-content/uploads/2016/01/Horkheimer-Adorno-la-industria-cultural2.pdf> Fecha de consulta: 17/10/2018

¹⁰³ *Op. cit.*, p. 104.

¹⁰⁴ *Ibíd.*, p. 200, 219.

¹⁰⁵ *Ibíd.*, p. 229.

significación que consideramos convencional. Desde la subversión del poder sexual y económico en la escena donde Sirena penetra a Hugo, y luego huye con su dinero, hasta la introducción de las concepciones religiosas afrocaribeñas, Santos-Febres no duda en cuestionar las pretendidas jerarquías del conocimiento. En el monólogo inicial no sólo hay ritmo, poesía y la introducción del personaje principal, sino que se advierte que la novela se puede interpretar en clave yoruba. Así, la “jirimilla azul” es una alusión a Yemayá, porque es su color y es dueña del tambor; los siete moños son una invocación a la misma diosa que “es una y siete veces a la vez”.¹⁰⁶ La numerología cobra sentido como idea de la presencia de la santería.

Al utilizar a los orichas yorubas como modelos referenciales para crear a sus personajes, Mayra Santos-Febres se inscribe en el linaje artístico de escritores de la talla de José Lezama Lima o Alejo Carpentier. Adicionalmente, logra combinar narrativas occidentales con otras propias del Caribe de modo vinculante. Los códigos locales de la santería, después de trescientos años de contacto con la cultura europea, y más recientemente la norteamericana, han resistido a sus impulsos de uniformidad. Lo interesante de *Sirena Selena vestida de pena* es que en ella aparecen los textos culturales al mismo nivel, sin jerarquías ni valoraciones éticas, y con la misma nitidez para ser descifrados. La cuestión radical es que como lectores nos enfrentamos a nosotros mismos, posicionados frente a la historia de todos los discursos que nos atraviesan. El reto de descifrar la novela pasa por la idea de abandonar cualquier significado cerrado y centrado en nuestros límites referenciales.

¹⁰⁶ Lydia Cabrera, *op. cit.*, p. 21.

La experiencia estética basada en el mestizaje, en el sentido que Jesús Martín-Barbero otorga a la palabra¹⁰⁷, potencia las similitudes y diferencias de, al menos, las dos matrices culturales que se combinan en la figura de la sirena. Apuesta por la revelación de distintas formas de conocimiento y de ordenamiento del mundo, más allá de la realidad hegemónica del sistema de pensamiento europeo-norteamericano. Con el peso constante que la escritora otorga a los circuitos de consumo capitalista, la mitología yoruba es una oposición que resiste a la subsunción mercantil que en nuestra realidad parece no tener límites. Ahí está lo paródico y lo paradójico, la historia de Sirena nos dice que, como sociedades contemporáneas, nuestra realidad sí está configurada en gran medida a partir del valor de cambio. No obstante también hay revelaciones de lo que evade a ese código.

¹⁰⁷ Barbero menciona que mestizaje no es sólo el hecho racial, sino la trama de discontinuidades culturales que caracterizan a América Latina y al Caribe, donde diferentes imaginarios se revuelven en lo cotidiano. En Jesús Martín-Barbero, *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, México, Ediciones G. Gili, 1991, p. 10.

Capítulo III:

Entre imágenes de consumo y encarnaciones espectaculares: estética pop y mass mediación

¿por qué me hiciste nacer si no era para ser absolutamente divina?

Severo Sarduy, *Cobra*

El interés de la crítica literaria por *Sirena Selena vestida de pena* desde su publicación en el año 2000 y hasta la fecha radica en la potencia con que la novela narra a través de símbolos una situación de dominación en la que los países del Tercer Mundo vivimos. Académicos como Jossianna Arroyo, Luis Felipe Díaz, Efraín Barradas, José Delgado Costa, además de la misma escritora, han insistido en que el travestismo es una excelente manera de comunicar la forma en que “está organizada la sociedad en el Caribe y en América Latina: sus ciudades son travestis que se visten de Primer Mundo, adoptan los usos y las maneras de naciones que no les corresponden a fin de ‘escapar’ de su realidad y acercarse a lo que cada día se ve más lejos: el progreso y la civilización”.¹⁰⁸ Sin embargo cuestiono esta visión sumamente vertical del análisis sociológico, donde lo caribeño se piensa ajeno a los circuitos culturales contemporáneos. Al contrario, y a partir de conceptos como la *mediación* y la *industria cultural*, según Jesús Martín-Barbero, creo que el proceso de recepción se torna más complejo.

El mapa de los procesos de creación y recepción de contenidos culturales masivos transmitidos mediáticamente no está compuesto por líneas rectas ni por imposiciones acéfalas. En efecto, el travestismo cultural, metáfora con la que explican cómo sociedades

¹⁰⁸ César Güemes, “Las ciudades de América Latina son travestis con ropaje de Primer Mundo” entrevista a Mayra Santos-Febres en *La Jornada*, 4 de octubre de 2000, en línea <<http://www.jornada.unam.mx/2000/10/04/03an1clt.html>>, Fecha de consulta: 28/02/2018.

periféricas como las caribeñas y latinoamericanas adoptan actitudes, usos y costumbres de los centros hegemónicos es una realidad. Sin embargo, en el travestimiento literal está presente la impostura, y para el caso sociocultural, las imposturas, es decir, aquello que delata al “original” de la “copia”, son adaptaciones que modifican los contenidos transmitidos combinándolos con elementos propios. O sea que en el proceso de recepción entran en juego criterios de selección de los destinatarios, en donde se alteran los mensajes y los productos del emisor. Y para el caso de la novela que me ocupa, los modelos estéticos originales, que sirven de inspiración para que los personajes construyan su propia imagen, pueden ser alterados de acuerdo con el contexto social y cultural donde ellos se desenvuelven. Para lograr esta revisión apoyaré la investigación en las categorías estéticas *kitsch* y *camp*, a partir del libro *Kitsch tropical. Los medios en la literatura y el arte de América Latina* (2001), de Lidia Santos.

Para comenzar, el concepto de industria cultural fue acuñado por primera vez por Theodor Adorno y Max Horkheimer, en un ensayo de 1947 titulado “La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas”.¹⁰⁹ Es la forma en que los bienes culturales serán administrados como mercancías distribuibles y consumibles por el mercado. Esta industria surgió con el fracaso del proyecto racional iluminista, de origen kantiano, ya que al proponer a la razón como valor máximo de la civilización, la consecuencia fue la homogeneización de las necesidades sociales para ser satisfechas con productos estandarizados. Denunciaron que la industria cultural es el resultado de la penetración psicológica que los medios de la época –radio, cine y televisión– lograron para capturar la percepción de los individuos. De modo que los espectadores desean que su vida cotidiana sea semejante a los contenidos que consumen. Ante el caos de la vida moderna, los teóricos

¹⁰⁹ *Vid.* Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, *op. cit.*, fecha de consulta: 17/05/2018.

revelan que sólo es una apariencia que esconde un verdadero orden impuesto por los ritmos de producción y consumo que absorbe todos los ámbitos de la vida cotidiana de las masas.

El ensayo está atravesado por una actitud pesimista, y por el escándalo que produjo, sobre todo en Adorno, la desacralización del arte, colocado al alcance de la muchedumbre inculta. Sin embargo, el antropólogo y semiólogo Jesús Martín-Barbero, en su libro *De los medios a las mediaciones* (1987) realiza una aclaración que parte de las propuestas sobre el arte de Walter Benjamin. “De lo que habla la muerte del aura en la obra de arte no es tanto de arte como de esa nueva percepción que, rompiendo la envoltura, el halo, el brillo de las cosas, pone a los hombres, a cualquier hombre, al hombre de la masa en posición de usarlas y gozarlas”.¹¹⁰ Es decir que, lo que la industria cultural inaugura es una verdadera época de democratización, entendida como posibilidad de acceso a los productos que oferta, y también el surgimiento de la sensibilidad y la experiencia como característica principal de la cultura de masas. Por lo tanto, a la idea esquemática que defendían Adorno y Horkheimer, sobre que la industria cultural impone el modo en que la sociedad actúa, Martín-Barbero propone observar las dinámicas de recepción, o sea, “qué hace la gente con lo que cree, con lo que compra, con lo que lee, con lo que ve”.¹¹¹

Lo anterior fue posible sólo hasta el siglo XX, después de un proceso en el que la verticalidad de las relaciones de clase dinamitó las nociones de lo culto y lo popular, lo floklórico y lo urbano, que marcaban espacios de conocimiento y de atraso; de cultura y de naturaleza, respectivamente. La forma en que los grupos de élite hegemonizaban el saber, en su ejercicio del poder, implicaba un proceso de negación de las hordas sin cultura que conformaban el grueso de la población. Caracterizados por la cultura escrita, la élite que

¹¹⁰ Jesús Martín-Barbero, *op. cit.*, p. 58.

¹¹¹ *Ibíd.*, p. 93.

mantenía los significados de la Ciudad Letrada, controlaban la comunicación con el resto de la población por medio de dispositivos que históricamente fueron cambiando. Martín-Barbero da cuenta de estos procesos en su estudio, desde las imágenes religiosas en los retablos a las xilografías transportables, hasta los medios electrónicos en la actualidad, pasando por el folletín, la prensa, la radio, el cine y la televisión. La Iglesia, el Estado-Nación, el Estado desarrollista y el mercado son los lugares de enunciación hegemónicos en este desarrollo. No obstante, con la irrupción de las masas en la vida pública sucede un desplazamiento de la hegemonía:

El largo proceso de enculturación de las clases populares al capitalismo sufre desde mediados del siglo XIX una ruptura mediante la cual logra su continuidad: el desplazamiento de la legitimidad burguesa "desde arriba hacia adentro", esto es, el paso de los dispositivos de sumisión a los del consenso. Ese "salto" contiene una pluralidad de movimientos entre los que los de más largo alcance serán la disolución del sistema tradicional de diferencias sociales, la constitución de las masas en clase y el surgimiento de una nueva cultura, de masa.¹¹²

Precisamente con base en el consenso creado entre burguesía y masa, Martín-Barbero acuña su concepto de *mediación*: la reconciliación de los gustos entre las clases, el uso de la cultura popular, antes limitada al campo, a la tradición oral y ligada a las costumbres del pasado, en los circuitos de consumo urbano y masivo. Para el teórico representa eliminar las diferencias. La mediación "cubre el conflicto entre las clases produciendo su resolución en el *imaginario*, asegurando así el consentimiento activo de los dominados. Pero esa mediación y ese consentimiento sólo fueron posibles históricamente en la medida en que la cultura de masa se constituye *activando y deformando* al mismo

¹¹² *Ibíd.*, p. 133.

tiempo señas de identidad de la vieja cultura popular, e *integrando* al mercado las nuevas demandas de las masas.”¹¹³ Es decir, el privilegio de la adaptación, la apropiación y la reutilización multidireccional de productos culturales que la industria cultural permite en la época contemporánea. Incluso más allá de las fronteras nacionales, la mediación intenta atender la combinación entre los productos internos y extranjeros, principalmente de Estados Unidos, centro neurálgico de la cultura de masas, de la sociedad del consumo y del espectáculo.

El acceso creciente de las mayorías a la información y al entretenimiento local e internacional dan sentido y cohesionan las conductas de gran número de receptores. El aporte teórico de las mediaciones radica en las negociaciones que productores y consumidores entablan para maximizar ganancias y satisfacción, al adecuar los mensajes de acuerdo a las expectativas de quienes las reciben. La recepción implica, en este sentido, crítica parcial, total o nula, adaptaciones, adecuaciones de contenidos de acuerdo a la especificidad del contexto. Los gustos estandarizados de la sociedad global contemporánea implican modelos estéticos similares en los bienes que nos ofrece la industria cultural. La televisión y el cine internacional (estadounidense, merece la pena recalcar), como medios hegemónicos, han logrado moldear el gusto de las masas de tal forma que las diferencias pasan desapercibidas incluso fuera de las fronteras norteamericanas.

Ningún otro medio de comunicación había permitido el acceso a tanta variedad de experiencias humanas, de países, de gentes, de situaciones. Pero ningún otro las controló de tal modo que en lugar de hacer estallar el etnocentrismo lo reforzara. Al enchufar el espectáculo en la cotidianidad el modelo hegemónico de televisión imbrica en su modo mismo de operación un paradójico dispositivo de control de las

¹¹³ *Ibíd.*, p. 135.

diferencias: de acercamiento o *familiarización* que, explotando los parecidos superficiales, acaba convenciéndonos de que si nos acercamos lo suficiente hasta los más "lejanos", los más distanciados en el espacio o en el tiempo, se nos parecen mucho; y de alejamiento o *exotización* que convierte lo otro en lo radical y absolutamente extraño, sin relación alguna con nosotros, sin sentido en nuestro mundo.¹¹⁴

Estos mecanismos que congelan identidades ajenas al desarrollo cultural de occidente, también son los encargados del encumbramiento de estilos eclécticos desde el mundo del espectáculo. Las diferencias entre el buen gusto y el mal gusto, la vestimenta de acuerdo al género, la rigurosidad de la etiqueta y el uso de materiales de costura tradicionales dejan de ser normativas, el desafío se convierte en tendencia y moda. “[T]here is a blurring between mainstream and countercultural fashions: all fashion has become ‘stagey’, self-conscious about its own status as a discourse, about its irrationality, about its message”.¹¹⁵ Lo contracultural emergiendo en la superficie es sinónimo de aquello que estaba en los circuitos orales, iletrados, el espectro de lo popular anterior a la sociedad de masas que ahora se combina con ella. Las categorías para designar estas manifestaciones estilísticas conciliatorias entre lo estético y lo no estético anterior a la modernidad son lo *kitsch* y lo *camp*. Para la región latinoamericana, el estudio de estos moldes identitarios los lidera Lidia Santos.

Ambos tienen orígenes separados, puesto que lo *kitsch* deriva lingüísticamente de palabras de raíz germánica que podríamos traducir, en la actualidad con “basura estilística”, según la autora. Su sinónimo hispánico sería cursi, e intentaría designar prácticas de

¹¹⁴ *Ibíd.* p. 196.

¹¹⁵ Elizabeth Wilson, “Fashion and postmodernism” en John Storey (ed.), *Cultural theory and popular culture. A reader*, Pearson Longman, England, 2009, p. 444.

personas que quieren pasar por elegantes pero en realidad son ridículas y de mal gusto.¹¹⁶ El énfasis que ambas definiciones evidencian es una división binaria desde el gusto: los que lo tienen, y los que aparentan tenerlo, pero en realidad no. Históricamente, en América Latina, las décadas de 1960 y 1970 coinciden con las inmigraciones masivas de personas a las grandes ciudades, quienes pronto se incorporarán a los circuitos de consumo global.¹¹⁷ Sobre todos ellos recaen las etiquetas de *kitsch*, *cursi* y *camp*, puesto que su mimesis con la metrópoli está en gran parte influenciada por los medios. Lidia Santos hace una distinción certera:

Sin embargo, hay una característica que diferencia lo *camp* de lo *cursi* español y latinoamericano: la noción de apariencia. En tanto que lo *cursi* es una calificación atribuida por los “árbitros del gusto” de la sociedad, generalmente localizados en un nivel superior al sujeto que recibe la atribución (por eso puede ser entendido como un estigma), lo *camp* es una calificación auto-atribuida, con la cual el sujeto no sólo se reconoce a sí mismo, sino que también se reconoce en los comportamientos de otros similares a él. [...] Finalmente, el sujeto *cursi* se caracteriza por la ignorancia de los códigos con los que se reconocen los individuos pertenecientes al nivel o niveles superiores al suyo. Su ingenuidad le hace, muchas veces, desconocer el hecho de ser calificado con la palabra *cursi*. El sujeto *camp*, al contrario, hace de sus prácticas y hábitos una bandera política, transformándolos en una *barrera* con la cual selecciona el acceso de otros a su nivel de conocimiento.¹¹⁸

Para análisis específicos, esta aclaración advierte que debemos tener cuidado al observar ciertos procesos de comunicación, pues dichas etiquetas posicionan al individuo

¹¹⁶ Lidia Santos, *Kitsch tropical. Los medios en la literatura y el arte de América Latina*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2001, pp. 97-100.

¹¹⁷ Jean Franco, *Decadencia y caída de la ciudad letrada*, Barcelona, Debate, Random House Mondadori, 2003, pp. 237-242.

¹¹⁸ *Op. cit.* p. 123.

de forma jerarquizada en una pirámide de apreciación. Incluso cuando lo *camp* se haga explícitamente presente en ciertos sujetos portadores de “estilos alternativos” como banderas identitarias, el contexto influye en la forma en que su capacidad de agencia pudiera ser eclipsada o contenida. En el caso de las sociedades del Caribe, extremadamente represivas, los sujetos *camp* son vulnerables en las calles y muchas veces la barrera de conocimiento de la que Santos habla se encuentra, en primera instancia, del lado de la normalidad estética. Es decir, no existirá un juicio estético sino una condena del sujeto *camp* como socialmente disfuncional. Por lo tanto el disfrute de lo *camp* entre iguales sí se reduce a espacios y circuitos locales.

Numerosos apartados en la novela arrojan símbolos que configuran las actitudes y la estética de los personajes. En el proceso de lectura, el bagaje cultural del lector entra en acción al inferir la procedencia de dichos símbolos y significados. Pero sin duda la historia se sitúa del lado de la eficacia que tienen medios como el cine, la televisión y las revistas para conducir con éxito hacia sus receptores imágenes con una fuerte carga semántica, que va desde la configuración de los movimientos corporales hasta el condicionamiento de sentimientos y sensaciones de los personajes. Como mencioné anteriormente, la obra es fragmentada y las temporalidades principales son las décadas de los setenta y los noventa. Al reacomodarla cronológicamente para el análisis, pretendo mostrar la travesía estética de los personajes, para responder cuáles fueron las circunstancias que perfilaron sus identidades. También es necesario aclarar que quienes con más potencia realizan este despliegue semántico son figuras cuya supervivencia depende de su capacidad performativa, en el sentido más literal de la palabra.

A menudo la descripción estética estará marcada por el *glamour* hollywoodense clásico, es decir, aquel que deriva de la vestimenta de las actrices de los años cuarenta y

cincuenta del siglo XX. Pensar en conjunto lo *camp*, lo *kitsch* y lo glamoroso pasa por mi entendimiento de estética pop, que va más allá de la propuesta de sus máximos exponentes norteamericanos (Warhol, Lichtenstein, Rosenquist, Polke, Wesselmann) por destacar lo cotidiano como obra de arte. De acuerdo con Eloy Fernández Porta, la estética pop es el estilo denotativo de la sociedad de consumo, está marcada por el gusto masivo y resulta cambiante. Se vale de personajes, estrellas e íconos que sirven para ser contemplados, o sea, imágenes espectaculares. El resultado de su consumo es el goce, que el teórico considera “obligatorio, compulsivo”, pero configura la realidad y la percepción de la individualidad de forma contradictoria: “el aficionado a la cultura pop *mainstream* [...] sabe que sus gustos suelen coincidir con los de todo el mundo y hace como si fuera igual a todo el mundo, pero en el fondo sabe que es otra cosa”.¹¹⁹

El concepto es tan amplio como la cultura de consumo misma, pero la agenda del pop, cambiante, está marcada generacionalmente y eso puede verse en la novela. Insisto en la importancia de diferenciar entre las épocas que aparecen retratadas en la narración. El presente de la novela se ubica en la década de los noventa, la figura dominante es Sirena Selena y las imágenes constantes son las de las boqueronas. Después aparecen algunas digresiones narradas por Martha Divine, en donde nos revela la forma en que inició su trabajo haciendo shows travestis, además, introduce a otros tantos personajes que durante la década de los setenta se ubican en el espectro estético de lo *camp* y lo *kitsch*. El sentido del tratamiento de moldes y modelos diversos bajo la rúbrica de estética pop coincide con que

¹¹⁹ Eloy Fernández Porta, *Afterpop. La literatura de la implosión mediática*, Barcelona, Anagrama, 2010, p. 17.

“El pop es lo que le gusta a la generación inmediatamente posterior a aquella que acaba de ocupar el poder”,¹²⁰ por ello mi preocupación por puntualizar la diferencia de época.

Martha Divine es una artista travesti que, para el momento en que se encuentra con Sirena Selena, lleva décadas realizando espectáculos en las discotecas de San Juan, e incluso es dueña de su propio lugar: “El Danubio Azul”. Sabemos, además, que se identifica como transexual, pues su sueño es obtener dinero suficiente para su cirugía de reasignación de sexo: “Operarse no es lo mismo que vestirse y eso solo en carne propia se sabe. Quitarse la ropa y verse, al fin, de la cintura para abajo igual que de la cintura para arriba, con tetitas y totita. Total. Al fin poder descansar en un solo cuerpo”.¹²¹ Sin embargo, su deseo es resultado de un largo proceso de configuración y creación de su propia imagen corporal. La historia habla muy poco sobre la infancia de Martha “en una urbanización de campo, con madre y padre pentecostales”, de donde huyó a los dieciséis años. Una meditación retrospectiva sobre su vida indica:

Lejos fueron la capital, los pargos, el marido hondureño. Lejos fueron los tres años que pasó en Nueva York, ocho después de los sucesos de Stonewall. Y allí conoció a las dragas más fabulosas del planeta. Imitándolas fue que, en propiedad, empezó a vestirse de nena, para su marido y sus amigos que eran el *jet set* del *drag*, y para otras pocas locas ricas, latinoamericanas en su mayoría, que solo durante sus viajes de negocios se daban el lujo de soltar el plumero, de dejarse ser y alimentarse por los deseos que mantenían guardados bajo llave allá en sus respectivas repúblicas.¹²²

En este párrafo asistimos al nacimiento de Martha Divine como transformista. Nueva York es para los homosexuales caribeños de los que habla la cita, un lugar de

¹²⁰ *Ibíd.*, p. 24.

¹²¹ Mayra Santos Febres, *Sirena Selena...*, *op. cit.*, p. 20.

¹²² *Ibíd.*, pp. 103-104.

libertad y experimentación, pues ahí “se aflojaban las corbatas de sus trajes grises [...] y entre botellas, pastillas y polvos alucinógenos volaban las boas de plumas, los rubores para labios y los efebos con faldas...”.¹²³ Todo lo que menciona la narración representa una cartografía simbólica que permite hacer conexiones con sucesos reales de aquellos años. Desde finales de la década de los sesenta, el padre del arte pop, Andy Warhol, comenzó a organizar fiestas, filmes y *performances* en los que participaban activa y constantemente *drag queens* y otros artistas conocidos como los “Warhol *superstars*”. La idea básica era retratar la moda y el estilo de vida *underground* de aquellos sujetos contestatarios para las normas sociales tradicionales de Estados Unidos y Occidente.¹²⁴ Martha Divine replica en las discotecas de Puerto Rico este estilo, tras su estadía norteamericana. Además de que nuestra diva aprendió, según la historia, de las mejores travestis del mundo, lo que significa un vínculo visual con las dragas de Warhol.

El ambiente nocturno, compuesto por lugares específicos de música, fiesta, drogas y espectáculos travestis hace mucho eco en la novela. La mención de Stonewall (1969) es importante, puesto que dicho suceso marcó un precedente para la comunidad gay estadounidense. Es cierto que para aquellas fechas en Puerto Rico es anacrónico hablar de una comunidad *queer* equiparable a la norteamericana por el ambiente social represivo, como bien señala nuestro personaje: “En aquella época, exponerse a la policía no era ningún chistecito. De seguro te ganabas una paliza.”¹²⁵ Pero en aquellos espacios creados al margen de la ley y la norma, las artistas querían reproducir la fantasía de lugares y ambientes como las discotecas icónicas de Manhattan de esos años. Para Martha Divine, su

¹²³ *Ídem*.

¹²⁴ Jesse Kornbluth, “The World of Warhol” en *New York Magazine*, vol. 20, no. 10, 9 de marzo de 1987, pp. 38-49.

¹²⁵ *Op. cit.*, p. 33.

experiencia en Nueva York dio sentido a significantes como belleza y elegancia, adjetivos con los que ella misma se definirá más tarde en la novela. El acceso a un mercado de consumo para satisfacer este ideal, también fue posible gracias a su marido hondureño, que tenía dinero y era aficionado a verlo vestido de mujer.

Las discotecas puertorriqueñas son mencionadas en algunos capítulos narrados por Martha Divine, pues son lugares que junto con la descripción de la vestimenta travesti, conforman el centro de atención de sus recuerdos. Las drogas, las luces de discoteca, la extravagancia de los vestidos y los pasajes homoeróticos caracterizan las descripciones. Figura especial es Luisito Cristal:

Luisito Cristal era terrible. La diva de los setenta. Le decíamos cristal porque siempre iba a la discoteca envuelta en luces y *rhinestones*, en *gowns* de vidrio y bisutería. Le encantaba el brillo. Yo la conozco desde hace tiempo, de cuando hacía *shows* en el Flying Saucer, trepada en las tarimas para *go-go dancers*, vestida con leotardos plateados, capas de plástico traslúcido y botas recubiertas de cristal. Un escándalo la Luisito. En esa discoteca fue la primera vez que la conocimos las chicas del ambiente. Era para la época en que yo me estrenaba como Miss Martha Divine. La Kiki, por ejemplo [...], había ido a bailar al Flying Saucer con una noviecita que tenía, porque él todavía no se enteraba de sus verdaderas inclinaciones. [...] Pero cuando vio a Luisito Cristal trepado en tarima, vestido con todo el *glamour* del mundo y envuelto en su propio personaje de decadente estrella rockera, se dijo por lo bajo: «Eso es...». Cogió valor y empezó a probarse ropa más andrógina, más atrevida, hasta que un buen día llegó al Flying Saucer vestido con una minifalda plateada que le prestó su noviecita.¹²⁶

Este personaje no tiene peso sobre la anécdota, en cambio representa el ícono máximo de lo *camp*. Su estética, centelleante y plateada remite a las tendencias del arte pop

¹²⁶ *Ibíd.*, p. 27.

en su tentativa de posicionarse en el espectro de la innovación y la ruptura. Lo más interesante es que su actitud desinhibida y su capacidad de influencia reflejan la velocidad con que la visualidad en la cultura de masas viaja, instalándose y adecuándose a distintos contextos. El localismo de las acciones de Luisito Cristal, comprueban lo que Lidia Santos llama “núcleos localizados de consumo cultural”.¹²⁷ En este caso, existe un vaso comunicante entre las discotecas gay de Nueva York y las de San Juan, a partir de Martha Divine, Luisito Cristal y otras dragas que copian las formas de espectáculo, las vestimentas y el estilo de las fiestas, adaptándolas a la realidad puertorriqueña. Pero sus acciones están limitadas a estos espacios, fuera de ellos serían penados socialmente de formas frontalmente violentas. Eso los convierte en núcleos localizados, y agregaría replicantes, puesto que existen de forma igualmente limitada pero con características similares en distintas partes del mundo. Otra de las inspiraciones de las travestis boricuas son las supermodelos y divas hollywoodenses:

Luisito no era lo que se dice una *performer*. Era más bien una diva nocturna. Su nota era parecerse a una modelo del *jet set*. Bianca Jagger, Margot Hemingway, esas eran sus ídolos, a quienes les encantaba emular, porque ella era así, divina, esplendorosa, opulenta en su fantasía de loca caribeña intentando ser otra cosa. Todas queríamos ser otra cosa, estar en otro lugar, el Studio 54, el Xennon, paseándonos por la Quinta Avenida de Manhattan sin que se nos notaran en las piernas las ronchas negras de tanta picadura de mosquito.¹²⁸

El afán de las travestis por parecerse a sus ídolos las coloca dentro de un circuito de consumo específico: el de los vestidos, de los cosméticos, de las cirugías plásticas y las

¹²⁷ Lidia Santos, *Kitsch tropical. Los medios en la literatura y el arte de América Latina*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2001, p. 129.

¹²⁸ *Op. cit.*, pp. 29-30.

dietas. El proceso de adaptación pasa por el hecho de obtener todo lo que necesitan para sus transformaciones en su entorno, de acuerdo a su alcance y sus posibilidades, lejos de los Estados Unidos, productor originario de estas imágenes de perfección corporal. Martha Divine, como sus compañeras, sueña con poseer eso mismo que observa y consume, pero se lamenta mientras observa sus piernas repletas de picaduras de mosquito. Por otro lado, la mención de las discotecas neoyorkinas comprueba que la escritora propone la similitud de éstas con las noches de disco puertorriqueñas. Los espacios ficticios poseen asideros en la realidad a partir de los cuales se pueden construir imágenes mentales que enriquecen la experiencia lectora.

Luisito Cristal es el eje a partir del cual giran todas las demás travestis, pues es considerado por todas el epítome del *glamour* de ese tiempo y esos lugares. Es fuente de inspiración, la describen como “modelo de pasarela”, “diva del más allá”, “diosa del Olimpo”, “maestra de la perdición”, “regalo de los dioses”, “un escándalo” y “fabulosa”. Es el sujeto *camp* por excelencia, pues está orgullosa de sus atuendos novedosos y su actitud estridente, intolerable para el buen gusto moderno de las décadas anteriores, o para los estándares conservadores y normativos del Puerto Rico de los setenta. Sin embargo, Lidia Santos dice que “[e]n las novelas de la cultura de masas [...], la ciudadanía parece no interesar o no hacer falta, para el tratamiento de los personajes por parte del narrador”.¹²⁹ Santos-Febres no se preocupa por perfilar ontológicamente a los puertorriqueños a través de sus personajes, ni los coloca en espacios públicos ante el escrutinio del resto de la población; lo que hace es enfocar su atención en la forma de vida de ciertos individuos, en espacios locales, con circuitos de comunicación específicos. En el caso de los orígenes

¹²⁹ Lidia Santos, *op. cit.*, p. 152.

setenteros de Divine, el grupo lo conforman travestis de los arrabales de San Juan, asunto que también empata con la configuración *camp*, pues:

Una de las minorías urbanas más activas en promover lo *camp* es, según [Susan] Sontag, la minoría homoerótica, hecho hoy corroborado por la *queer theory*. Sontag menciona la necesidad de legitimación de esa minoría a través de la “promoción del sentido estético”. Asimismo, la autora sostiene que uno de los trazos de lo *camp* – “su metáfora de la vida como teatro”– es particularmente adecuado “como justificación y proyección de un cierto aspecto de la situación de los homosexuales”.¹³⁰

Dicha actitud en la novela no sólo funciona para legitimar la existencia homosexual, sino que configurará a los personajes como profesionales del espectáculo. Es decir, la posibilidad de generar ganancias a partir de las reinterpretadas cualidades teatrales del travestismo trascenderá aquella actitud de mera existencia. No sólo se trata de la moda y la extravagancia, como Luisito Cristal, sino de encauzar el estímulo creativo hacia un público por medio de la comedia, de los monólogos, del canto o de la imitación. Por eso las protagonistas de la obra, y especialmente Martha Divine, constantemente mencionarán sus fuentes de inspiración, a partir de quienes se construyen como mujeres. De acuerdo con lo que Judith Butler mencionó sobre el *drag* como el acto de apropiación, teatralización o uso del género, la multiplicidad de modelos estará mediada por la experiencia de quien piensa en un tipo específico de feminidad. En *Sirena Selena vestida de pena*, la mención de personalidades del cine, la televisión y el espectáculo, no sólo de Hollywood y Estados Unidos en general, sino también del Caribe, son los estímulos a partir de los cuales Sirena y

¹³⁰ *Ibíd.*, p. 169.

Martha crearán su identidad. Es decir que debemos pensar en los nombres que mencionan para describirse, como el ideal a partir del cual se sostiene la estructura de imitación.

Para comenzar, los nombres de Martha Divine y Sirena Selena son sumamente sugerentes. Sobre estas alusiones ya han escrito anteriormente Kristian Van Haesendonck y Rita de Maeseneer, entre otros críticos que trabajaron esta novela, aunque existen algunas aclaraciones que creo convenientes realizar. El apellido de la maestra, Divine, puede ser una referencia a la *drag queen* más famosa de la década de los setenta en Estados Unidos. Participó en múltiples proyectos musicales y cinematográficos. Fue la musa del cineasta John Waters, máximo representante del estilo *camp* en cine, quien la dirigió en *Pink Flamingos* (1972). La década de mayor actividad de esta extravagante figura del espectáculo norteamericano coincide con los años en que Martha Divine fue creada. Las otras dos son conexiones de orden literario, que más bien son inspiraciones de la escritora,¹³¹ son la Divine que aparece en la novela *Nuestra señora de las flores* (1942) del escritor francés Jean Genet y la Divina, de *Rosa Mystica* (1987) del puertorriqueño Carlos Varo. En ambos libros se trata de un personaje travesti.

El caso de Sirena Selena es extraño, pues es una adolescente en la década de 1990, cantante y transformista que también adapta su cuerpo, con la ayuda de su mentora, con base en estereotipos de belleza norteamericanos. Pero por su pelo negro azabache, sus vestidos de pedrería y lentejuelas,¹³² y sobre todo por su segundo nombre, remite a Selena Quintanilla, referente del Tex-mex, otro estilo de yuxtaposición estadounidense y latina. La comparación ha sido constante desde que se publicó por primera vez la novela, sin

¹³¹ En entrevista para el *Barcelona Review*, Mayra Santos Febres mencionó a Jean Genet como uno de los escritores que son importantes en su trabajo y en su vida. Vid. Marcia Morgado, "Literatura para curar el asma: una entrevista a Mayra Santos-Febres", *op. cit.*

¹³² Mayra Santos-Febres, *op. cit.*, pp. 42-44.

embargo, la autora ha desmentido que Selena haya sido una verdadera inspiración para crear a su personaje. La escritora comentó en el año 2000 que el nombre “lo tenía decidido antes de que la asesinaran [a Selena Quintanilla]. Cuando me enteré de esa noticia dije: bueno, chica, lo siento mucho pero mi novela ya tiene nombre y no pienso cambiárselo”.¹³³ Sin embargo no hay impedimento como lector para no relacionarlas, ya que ambas figuras comparten muchas características. Esto devela el funcionamiento de las industrias culturales, que ofrecen a los consumidores contenidos similares, e historias familiares, con ligeras variaciones en nombre de la novedad.

Las diferencias en el tratamiento descriptivo de Sirena y Martha son notorias. A la mayor la describen como “alta y rubia oxigenada, ya con sus arrugas, con su par portentoso de pechos de silicón con piel increíblemente tersa por las hendiduras del escote. Bronceada y de piernas largas, siempre llevaba las uñas esmaltadas de rojo granate, [...] cabellera con permanente; [...] espalda un tanto ancha, pero espalda fina de mujer entrada en años, que había vivido ya muchas vidas”.¹³⁴ Mientras que el adolescente ya transformado “era la viva imagen de una diosa [...] emanaba famas de boquerista consumada. Iba seductora, tranquila, con la cabeza coronada por un moño de bucles negros, perfectos, y el rostro enmarcado por dos buscanovios que caían hasta la mitad de sus mejillas. [...] Su esbelto talle iba envuelto en destellos de madreperla, de los cuales una trigueña pierna, perfectamente torneada, emergía”.¹³⁵ En la descripción de Martha Divine se privilegia el físico, mientras que la de Sirena Selena es más psicológica. Una posible respuesta pueden ser sus identidades de género. La mentora es transexual y su preocupación mayor es que alguien la señale como hombre, por eso desea que sus genitales vayan acorde a su identidad. Por el otro lado, el

¹³³ César Güemes, *op. cit.* Fecha de consulta: 09/09/2018.

¹³⁴ *Op. cit.*, pp. 9-10.

¹³⁵ *Ibíd.*, p. 44.

personaje de Sirena se complementa con las canciones y el ambiente de las escenas, como veremos más adelante.

La obsesiva atención de Martha Divine con su apariencia tiene que ver con la construcción pigmentocrática de las sociedades occidentales y la explotación de la blancura y de la cabellera rubia como el ideal de belleza. A través de la historia es posible observar el desarrollo de la estética de Martha, quien creció en el campo y poco a poco fue configurando su identidad sexual y de género. Ha estudiado la mujer que quiere ser, tanto que tal vez sus movimientos “estudiadamente femeninos”¹³⁶ podrían delatarla. Confía mucho en que la apariencia importa para mantener un papel autoimpuesto, “Si te ves como un profesional, eres un profesional. Lo demás es coreografía y actuación”.¹³⁷ Por lo tanto ella es la verdadera travesti cultural, pues genuinamente asocia piel blanca con belleza y éxito. Ella es un sujeto estructurante, ya que opera por medio del prejuicio como regla hacia otros y hacia su propia existencia.

Martha siempre lo pensó; una cabellera rubia, una tez rosada, unos ojos claros son propios de modelos de pasarela. La rubicundez es propicia tan solo en el terreno del *glamour*. Por eso es que Martha escogió ser rubia. Su melena pintada, su palidez a fuerza de cremas aclarantes, pamelas y encierro eran una apuesta ganada al medio ambiente. Martha las veía como una medalla de distinción entre tanto cuerpo mulato, trigüeño y prieto que campea por sus respetos en estas costas caribeñas. Cualquiera puede ser un prieto bello, pero una rubia despampanante en medio de las islas... eso es otra historia.¹³⁸

¹³⁶ *Op. cit.*

¹³⁷ *Ibíd.*, p. 23.

¹³⁸ *Ibíd.* p. 214.

Su idea de ser un sujeto respetable y respetado pasa obligatoriamente por un sistema jerárquico implantado históricamente en las islas del Caribe y alimentado por las industrias culturales. Por eso es que habla de la excepcionalidad de una rubia en medio de las islas, porque sabe que recibirá un trato especial, y por eso hará todo lo que pueda para perfeccionar su imagen. Sabe que como mujer, su cuerpo y los cuerpos de las travestis de quienes ella es jefa son mercancías, por eso intenta moldearlos, para el consumo globalizado. Cuando Martha decidió ser rubia porque es propio de las modelos de pasarela, delató la fuente de sus aspiraciones. Evidenció la forma en que en su mente y en su cuerpo se enraizó un estándar de belleza mass mediático, que contribuyó a reafirmar los prejuicios y estereotipos con los que son educados la mayor parte de las poblaciones caribeñas. Así lo demuestra cuando la describen caminando por Santo Domingo: “bien vestida de señora rica que va de paseo por la capital en esta isla mugrosa, muy por debajo de su alcornia, un poquito más por debajo que la isla propia.”¹³⁹ Los estereotipos raciales, nacionales y económicos colocan a las islas del Caribe en una escala de superioridad, donde el primer lugar lo ocupa Estados Unidos, por eso página tras página hay un anhelo constante por llegar ahí.

La historia está repleta de planes de migración, conducidos por ideas como el progreso, la superación y el éxito. Como observamos con Migueles en el primer capítulo de esta investigación, varios personajes han introyectado una forma de vida influenciada por el capitalismo norteamericano. El desprecio por sus islas de origen va relacionado con el pensamiento jerárquico que coloca a sociedades económicamente menos desarrolladas como peores, por la opresión, la pobreza y las violencias tangibles, frente a Estados Unidos, tierra de libertades, riqueza y oportunidades para todos. Así, Sirena asegura que después de

¹³⁹ *Ibíd.*, p. 101.

ganar dinero en República Dominicana, su siguiente parada “será Nueva York, lo presiente. Allá, a probar suerte como quien es”.¹⁴⁰ Al asumirse como una artista, piensa que la fama llegará por añadidura, y que el mundo debe reconocer su talento. En esta cartografía simbólica que equipara ciertos espacios con garantía de riqueza, Solange Graubel también desea huir “de camino hacia Miami. Irse de la maldita Isla allá, donde con dinero, joyas y acciones se compra un estatus a la medida. Allá nadie la conoce, nadie sabe del padre y de la madre, ni del marido [...] y a nadie le importa.”¹⁴¹ Lograr el anonimato lejos de Santo Domingo significaría dejar de fingir un matrimonio estable y feliz, pero mantener su estilo de vida acomodado en un lugar que fomenta el consumo bajo la premisa de libertad de elección.

La opción de llevar un estilo de vida similar al norteamericano se yuxtapone con los espacios de pobreza en los que habitan, a veces, los personajes. Como dice Jesús Martín-Barbero, el mestizaje “no es sólo aquel hecho racial del que venimos, sino la trama hoy de modernidad y discontinuidades culturales, [...] de memorias e imaginarios que revuelven lo indígena con lo rural, lo rural con lo urbano, el folklore con lo popular y lo popular con lo masivo”.¹⁴² La exposición de estos entrecruces en la novela genera una red de comunicaciones entre las islas del Caribe y los centros productores de imágenes. En el caso de la sociedad del espectáculo de Estados Unidos, las actitudes y formas de vida que vende, las transmite a partir de revistas, las noticias, el cine y la televisión.

Tres escenas son en particular interesantes, pues retratan de forma clara este fenómeno. La primera de ellas la protagonizan Valentina Frenesí y Sirena. La noche que comienzan a vivir juntas, para protegerse entre ellas cuando salían a prostituirse y para

¹⁴⁰ *Ibíd.*, p. 10.

¹⁴¹ *Ibíd.*, p. 149.

¹⁴² Jesús Martín-Barbero, *op. cit.*, p. 10.

dividir los gastos de la renta de su cuarto, conocemos que a Valentina “Le tomó años conseguir la feliz transformación de su cuerpo en lujo puro; años hojeando revistas de moda, catálogos de alta costura, manuales de maquillaje, años de estudiar la trayectoria de las más fabulosas divas del cine y la televisión”.¹⁴³ En la descripción aparecen los principales abrevaderos que esculpen el cuerpo de la travesti: cine, televisión y revistas; pero además moldean la forma en la que se comporta en diferentes situaciones. Cuando apenas conocía a Sirena, y supo de la reciente muerte de su abuela, Valentina decidió prepararle “una receta nueva que apareció en el *backcover* del *Vanidades* de este mes”. Y posteriormente “se sentaron ambas a ver películas que Valentina había rentado en el videoclub del vecindario [...] *Pretty in pink* y una de Bette Midler”.¹⁴⁴

La moda, el maquillaje, la belleza editorial y la cocina son utilizados como prácticas significantes del actuar femenino. Entra en escena el deseo como la norma de la sociedad de consumo a la que Valentina pertenece. Deseo en el sentido que Hutcheon, siguiendo a Baudrillard, otorga a la palabra: “as satisfaction endlessly deferred [...] as fueled by the inaccessibility of the object and dissatisfaction with the real”.¹⁴⁵ Asimismo evidencia que en el travestimiento no sólo está involucrado el acto de vestirse como el género contrario, sino que pensar en el género contrario implica políticas de representación bien situadas. Así, el título de la película se convierte en subtexto de la vida que Valentina, deseosa, persigue.

La segunda escena es un monólogo anónimo previo a un *show*, que por la recurrente intervención en la trama de este tipo de capítulos, seguramente lo protagoniza Martha Divine. Está anunciando a sus espectadores el fin del mundo bipolar, al grito de “¡Se acabó

¹⁴³ *Op. cit.*, p. 68.

¹⁴⁴ *Ibíd.* p. 68.

¹⁴⁵ Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, London, Routledge, 1989, p. 144.

la Guerra Fría, mis niñas!”. La ironía marca el tono de este segmento, pues la artista, encima del escenario, está feliz porque por fin Rusia podrá saborear los beneficios del capitalismo. Además de que se imagina qué hubiera pasado si Rusia en vez de Estados Unidos hubiera colonizado Puerto Rico. “Me mudo a Moscú... Ya alucino con el abrigo de pieles de zorro y un mitón de armiño haciéndole juego. Como la Greta Garbo en *Catalina la Grande*.” Y continúa con un brindis:

Por eso le quiero dedicar mi *show* de esta noche a ese fabuloso país que pronto será mi hogar. Allí donde, en un futuro no muy lejano, reinarán el libre comercio y el degenerere desenfrenado, a Rusia. A ver, chicas, levanten sus copas que vamos a brindar. Propongo un brindis en honor a la ex Amenaza Roja, a ese bello país donde reinan la nieve, las pieles y las cúpulas coloridas...

[...] Brindemos para que puedan importar las tan necesarias cremas depiladoras y tacas en tallas grandes. Brindemos por que las rusas sean comprensivas y nos entiendan como lo que somos, lo mejor de dos mundos, y que cuando aterrice la Brigada de Dragas en Defensa del *Glamour*, capítulo de Puerto Rico, nos acepten como sus mentoras y guías espirituales. Porque *coaching* van a necesitar las pobrecitas. Tantos años privadas de todo, sin películas de Hollywood, sin *Vouge*, sin *Elle* traducidas al ruso, para que entiendan, sin diseñadores, ni modelos famosas.¹⁴⁶

La construcción de subjetividades a partir los medios masivos de comunicación aparece nuevamente en esta cita. Cuando la enunciante dice que se imagina a sí misma con un abrigo de piel, como Greta Garbo en *Catalina la Grande*, está proyectando sus experiencias a partir de la adopción de todo un código gestual vertido en la película. Hay un error, sin embargo, ya que fue Marlene Dietrich quien protagonizó dicha película, mientras que Greta Garbo participó en *La reina Cristina de Suecia* (1933) de Rouben Mamoulian.

¹⁴⁶ *Ibíd.*, pp. 153-154.

Este detalle pasa por alto si pensamos en que ambas películas son parecidas en el tema y el tratamiento de sus figuras centrales. Tanto Garbo como Dietrich, como quien se imagina paseando abrigada por Rusia, funcionan aquí como imágenes iterables que reproducen un canon y comprueban la eficacia de los medios para penetrar en la psique de los receptores. Como argumenta Román Gubern, “la función desempeñada por el receptor del mensaje es tan activa, en base al [sic.] aprendizaje de conductas [...], que es justo afirmar que en el éxito o en el fracaso de la comunicación de tales mensajes sea tan importante el propio mensaje como la participación psicológica de sus receptores”.¹⁴⁷

La directora del brindis se congratula de la llegada del libre mercado a la ex Unión Soviética. Comenta que la ausencia de productos de belleza, revistas de moda y películas hollywoodenses es una pena, y pide que las rusas comprendan a las travestis, pues son “lo mejor de dos mundos”. Remite al férreo control de sociedades conservadoras sobre la sexualidad de sus habitantes, como Rusia. La preocupación de Martha Divine legitima su discurso, sabe que mientras haya un espacio de consumo para sectores sexualmente disidentes, su existencia en el sistema capitalista estará protegida. Como dice Pabón para el caso puertorriqueño: “el capitalismo posfordista de fin de siglo reconoce ‘las diferencias’ e intenta hacerlas rentables”.¹⁴⁸ Las oportunidades que concede el potente mercado estadounidense no estarían garantizadas si Puerto Rico fuera independiente, o si estuvieran en enfrentamiento, como con el bloque soviético. Por eso el monólogo se vuelve una apología del mercado de consumo, porque fuera de éste, la exclusión y la violencia son lo que distingue la existencia de identidades no normadas.

¹⁴⁷ Román Gubern, *Mensajes icónicos en la cultura de masas*, Barcelona, Editorial Lumen, 1974, p. 199.

¹⁴⁸ Carlos Pabón, “De Albizu a Madonna: para armar y desarmar la nacionalidad” en *Nación post-mortem. Ensayos sobre los tiempos de insoportable ambigüedad*, San Juan, Editorial Callejón, 2003, p. 31.

La tercera escena ocurre en un restaurante italiano de Santo Domingo, a donde el señor Contreras invita a cenar a Martha junto con otros dueños hoteleros de la zona, para que deje de preguntar por la firma del contrato de Sirena. El lugar se llama La Strada, nombre alusivo a la película homónima de 1954 dirigida por Federico Fellini. La ambientación está mediada por las sensaciones del personaje. “Martha Divine se sintió como en medio de una película extranjera. Ella era Sophia Loren, que caminaba por el pasillo central de un restaurante de lujo. Marcello Mastroianni interpretaría el papel estelar de su galán de turno, un hombre muy influyente que, del primer vistazo, cae muerto de amor por ella. Martha presentía que, en cualquier momento, su galán aparecería en escena”.¹⁴⁹ Justo como Horkheimer y Adorno dijeron que la intención de los filmes comerciales es hacer que la vida exterior se convierta en su prolongación, la renombrada como Martha Fiol Adamés piensa que el restaurante se presta para un desenlace romántico. Con este tipo de fragmentos podemos observar que la recepción de mensajes de los medios de comunicación frecuentemente no se enfrenta con resistencias. En este caso, la observación en el cine de actrices como Sophia Loren, permite que Martha replique sus movimientos y comportamientos en aquel lujoso lugar. Sabe que debe ajustar su comportamiento a tal grado que abandonó su apellido artístico.

Otro marcaje que acentúa la relación entre Estados Unidos y Puerto Rico es la del lenguaje. El *Spanglish* aparece en casi cada página como un recordatorio de que la pureza de los lenguajes nacionales ya no existe, y que en la evolución lingüística mucho depende la sociedad global contemporánea, de las industrias culturales y los medios de comunicación, con sus diferentes canales de intercambio de códigos y mensajes. Juan Pablo Rivera comenta que en el método de Santos-Febres “hay una sospecha crítica similar a la

¹⁴⁹ Mayra Santos-Febres, *Sirena Selena...*, *op. cit.*, p. 159.

gula caníbal que Oswald de Andrade defendía: engullir sin vergüenza ni freno los restos del pensamiento Occidental, devolviendo productos nuevos, aquellos ‘complejos y contradictorios saberes’ que la autora declara ‘nunca se unificaron en nuestra sociedad’¹⁵⁰. *Sirena Selena vestida de pena* se convierte en una novela que intenta acercarse a las dinámicas culturales del Caribe hispanoparlante, a donde llegan oleadas de turistas extranjeros y de donde salen miles de migrantes hacia Estados Unidos, principalmente. De particular interés es el capítulo XXXV, porque rompe con el ritmo narrativo del libro y está escrito en inglés. En él habla un turista anónimo canadiense sobre su experiencia viajera en República Dominicana, interesante porque habla sobre turismo homosexual.

Salta a la vista el nuevo lugar de enunciación desde donde la autora decide continuar la narración. El cambio de idioma obliga a otorgarle especial interés a este fragmento, y aunque el curso de la historia no cambia con su irrupción, lo cierto es que se convierte en un apartado de exclusivo acceso para los lectores bilingües. El capítulo es, además, de forma explícita, el más político de todo el libro porque el enunciante trata temas como la dificultad de ser gay en el Caribe, o de la generalizada violencia social que enfrentan los homosexuales en el mundo, sobre todo si se trata de activistas políticos o *drag queens*. Sin embargo, el personaje intenta evadir cualquier problema que lo distraiga de sus vacaciones. La comodidad es su máxima aspiración, así que agradece la existencia de espacios como el hotel Colón, un espacio *gay-friendly* que garantiza entretenimiento para “ese tipo de turismo”. “You are here on vacation. For a week or two. You don’t have time to play hide-and-seek with the local queens. No, honey, I did not come here to play the spy nor to give free psychiatric counseling to my Caribbean sisters in distress. Done that, been

¹⁵⁰ Juan Pablo Rivera, “Lenguas madrinas: *Nuestra señora de la noche* y el bilingüismo de *Sirena Selena*,” *Ciberletras*, vol. 16, 2007, s/p, en línea: <<http://www.lehman.edu/faculty/guinazu/ciberletras/v16/rivera.html>> Fecha de consulta: 12/09/2018.

there, without having to pay airfare. That is no way to spend a vacation. As if you don't have enough emotional complications waiting at home. I came here to have my moment in the sun! And to play with the boys..."¹⁵¹

Una lectura sociológica de la situación la ofrece Juan Pablo Rivera: "¿Por qué el referente 'obvio' del Primer Mundo, los Estados Unidos, ha sido desplazado hasta su vecino del Norte? Ya mencioné cómo nuestro turista reitera una y otra vez que viene de Canadá. [...] Parecería, finalmente, que los supuestos opresores neocoloniales no son ya estadounidenses, ni europeos, sino canadienses: blanquitos de clase media, al fin, enlazados metonímicamente con las superpotencias por su condición racial y económica".¹⁵² En realidad el vínculo coincide con que, como parte de Occidente, los canadienses también han adoptado el estilo de vida norteamericano, del consumo massmediático. No importa hacer distinciones por nacionalidad, pues los patrones de conducta frente al mercado son los mismos. Román Gubern resume este estilo de vida a conductas relacionadas con el confort que ofrecen las avanzadas condiciones materiales y de opiniones estereotipadas sobre el mundo amasadas por los medios:

Una porción ingente de la información y de las opiniones que los ciudadanos occidentales tienen sobre el modo de vida norteamericano, el comunismo, o el carácter de la mujer francesa o sueca no procede de experiencias personales y directas, ni siquiera de informaciones periodísticas, sino mayoritariamente de las informaciones y opiniones vehiculadas por la narrativa del cine, de los cómics, de la televisión y otros medios.¹⁵³

¹⁵¹ *Op. cit.*, pp. 165-166.

¹⁵² Juan Pablo Rivera, *op. cit.*

¹⁵³ Román Gubern, *op. cit.*, pp. 351-352.

El turista del capítulo XXXV se siente sexualmente atraído por la actitud de “Latin Lover Macho” de los muchachos a los que compra para pasar la noche en el hotel. El mundo globalizado está construido, en el imaginario masivo y mediático, por imágenes estereotípicas, inmovilizadas, pero altamente significativas, eficaces en su reproducción y transmisión. Sobre estas imágenes está intencionalmente construida la novela, pues los personajes constantemente manifiestan las formas en que operan bajo esta estructura simbólica que significa los lugares que habitan. En el relato están vertidas las ideas y los prejuicios que validan la forma en que actúan los protagonistas. El turista canadiense de la novela va en búsqueda del paraíso caribeño y del exotismo, imágenes en las que el imaginario mediático global ha encasillado a las islas caribeñas, para hacerlas rentables. Sobre esta cuestión, Mayra Santos Febres respondió en entrevista para esta investigación: “...sí, esto es cierto, esto es un paraíso, pero es un paraíso para el que lo compra, y los que vivimos aquí tenemos que trabajar poniendo en escena el paraíso que tu crees que somos, para poder comer”.¹⁵⁴

Esta visión propone una lectura de dos espacios literales y figurados que constantemente se yuxtaponen en la novela: el de la violencia social, la pobreza y la marginación; y el espacio del espectáculo, del consumo y del dinero. Estos dos ejes espacio-temporales conviven en la historia para potenciar la paradójica existencia de los personajes, quienes, como hemos visto, construyen sus identidades a partir de un imaginario altamente mediatizado, pero que al mismo tiempo han sufrido o sufren diferentes tipos de carencias en su cotidiano. La dificultad más repetitiva de todas es la de la homosexualidad, o de las representaciones sexuales no normadas, para ampliar el

¹⁵⁴ Daniel Martínez González, “Para interpretar deseos travestidos: una entrevista a Mayra Santos-Febres”, México, 22 de abril de 2018. *Vid.* Apéndice de esta tesis.

espectro del análisis hacia la transexualidad de Martha y al travestismo de muchos otros personajes. Son abundantes los momentos en la novela donde se enfrentan a situaciones de violencia en las calles, por el hecho de ser hombres vestidos de mujer, principalmente. Esto nos habla de la manera en que las sociedades caribeñas responden en conjunto ante la diferencia. Son espacios en los que la heterosexualidad es la regla, y todo lo que se aparte de dicha idea, será reprimido e invisibilizado.

Al contrario, están los otros espacios que permiten abiertamente manifestaciones no heteronormadas, como los bares de travestis en San Juan, el hotel Colón de Santo Domingo, e incluso, la casa de Hugo Graubel. Pero es notorio que esta apertura sólo puede existir cuando hay intercambios económicos de por medio, lo que lleva a suponer que la existencia travesti y homosexual la permite el mundo del espectáculo, siempre que exista un grupo dispuesto a consumirlo. Esto explica por qué los sujetos que participan de este tipo de mercado se apropian y reconfiguran los referentes de los medios de comunicación, por ser mensajes altamente icónicos y reconocibles, que pueden explotar para generar ganancias y sobrevivir en sociedades excluyentes. El enfrentamiento del capitalismo gay *versus* la exclusión social localizan a los personajes en la intersección de lo que José Joaquín Brünner distingue como “un sistema global de diferencias e indiferencias”,¹⁵⁵ referente al deseo de acceder al cosmopolitismo globalizado, convergente con la crudeza de la marginalidad que configuran sus vidas.

El mundo que rodea a las travestis de la obra está signado por la prostitución y la drogadicción. Las calles de San Juan durante la noche completan el ambiente de estas escenas, donde regularmente vemos cómo Sirena Selenia y Valentina Frenesí, acompañadas

¹⁵⁵ José Joaquín Brünner, *Globalización, cultura y posmodernidad*, Chile, Fondo de Cultura Económica, 1998, pp. 178-198.

de otras compañeras, platican en las esquinas mientras esperan clientes que las lleven a algún motel de la zona. Durante las páginas que la autora dedica a las prostitutas, atendemos a dos momentos en los que ambas son agredidas. A Sirena la violaron y la golpearon cuando el cliente descubre que no era mujer. A Valentina Frenesí la asesinaron, su cuerpo quedó tendido en la calle, en el anonimato, mientras a su alrededor se burlaban los policías: “–Adiós, Castillo, ¿esta no es tu tía política? –bromeaban con el cadáver, adjudicándosela a uno de los conductores de la ambulancia–. ¡La madre tuya querrás decir! –Encontrándole parecidos a la regia, la fabulosa Valentina Frenesí, con novias, familiares y progenitoras de miembros de la fuerza policial”.¹⁵⁶ En ambos casos hay un grupo representante del cuerpo social que intenta corregir la anormalidad por medio de la violencia. Por estos motivos los espacios de permisión gay se construyen al margen de la autoridad, y sin evidencia de la ciudadanía, que siempre está dibujada de forma anónima y difusa.

Otros sujetos que representan fuerzas que normalizan un *status quo* tradicional son el padre de Hugo Graubel, el padre de Martha Divine y Solange. Los tres son parte constitutiva de la familia como estructura social clásica. El papel que desarrollan estos personajes evidencia ciertas prácticas de educación y de transmisión de los prejuicios. El primer caso involucra a Martha y a su padre, cuando ella era un niño y aún no se llama de esta manera. La *drag queen* relata cómo “él salió de casa a los dieciséis años para no volver nunca más, después de que su padre le rompiera con un bate dos costillas y le quemara unos trajes que se había hecho con tanto sacrificio, no sabe ni por qué, y que la madre encontró rebuscándole el clóset a los hijos”.¹⁵⁷ Otra escena entre padre e hijo sucede entre Hugo y

¹⁵⁶ Mayra Santos-Febres, *op. cit.*, p. 91.

¹⁵⁷ *Ibíd.* p. 103.

don Marcial Graubel, quien lleva a su hijo a estrenarse con Eulalia, una prostituta, ante la sospecha de su homosexualidad. Después de que el padre pagó por los servicios de Eulalia, se llevó a Hugo a un bar, a beber. Estas prácticas intentan reforzar un ideal de masculinidad hegemónica que debe verse en el cuerpo y en las actitudes. Es por ello que los rastros de feminidad fueron una señal de alerta para ambos padres, que mediante dinámicas correctivas muy distintas, buscaban demostrar que no hay más opción que la heterosexualidad y su representación compulsiva.

El tercer caso involucra a Solange y a Hugo, cuando ella se da cuenta de que su marido contrató a un travesti para amenizar su importante cena de negocios en la mansión. “Que trajiste a un aberrado a la casa. Lo metiste aquí sin consultarme. [...] Obligarme a mí a compartir mesa con esa porquería”. La mujer está escandalizada porque además de que sospecha las verdaderas intenciones de Hugo con Sirena, no puede evitar sentir repulsión hacia la figura de la artista, a quien llama monstruo. “Para ella, Sirena Selena no era ninguna estrella invitada, sino un miserable con aires de diva. [...] Ese monstruo, ese maldito monstruo, ni por un instante puede acercarse a Hugo”.¹⁵⁸

Una vez más se hace patente la escala jerárquica que posiciona a ciertos grupos poblacionales por encima de otros debido al poder económico, pero además está presente una estrategia de animalización, donde el sujeto no normado es “reducido” a una condición infrahumana. Según Anna Forné, retomando a Judith Butler comenta que “[s]alirse del género normativo es siempre, en alguna medida, salirse de la especie: la reconocibilidad de la especie pasa por tener un género legible, identificable.”¹⁵⁹ Aquí Solange, al igual que los

¹⁵⁸ *Ibíd.*, pp. 141, 148.

¹⁵⁹ Anna Forné, “Anatomías del sujeto nómada en la obra de Lucía Puenzo” en Andrea Castro y Anna Forné (comp.) *De nómades y migrantes. Desplazamientos en la literatura, el cine y el arte hispanoamericanos*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 2015, p. 165.

padres de Hugo y Martha, actúa como la defensora de las categorías históricas de sexo y género, pero además, como preservadora de las diferencias sociales provocadas por el capitalismo.

Si bien nuestros personajes han roto con los mandatos tradicionales de la familia y de la heterosexualidad compulsiva, contradictoriamente continúan perpetuando ciertos valores que difunde la publicidad norteamericana, como el éxito y el pensamiento positivo, que disfrazan el trabajo y la explotación como vía digna para alcanzar la riqueza, que en la mayoría de los casos nunca llega. La narración nos muestra cómo incluso los sentimientos de insatisfacción son absorbidos por la industria cultural, que enseña cómo sobrellevar la vida sin acceso pleno al mercado de consumo. Capitalizar la frustración alimenta al mito del ascenso social, a través del cual operan todos los personajes *Sirena Selena*. Desde Migueles que está ahorrando para “enyolarse” para Puerto Rico, hasta Martha Divine que cree que la apariencia lo es todo y lo demás es actuación, su necesidad de supervivencia económica los obliga a aceptar las dinámicas impuestas por el capitalismo global. La dinámica de mediación la encontramos en escenas como las que protagoniza Martha Divine en sus monólogos previo a sus shows, la escena final es particularmente interesante:

Créanme, muchachas, el secreto del éxito estriba en el ensayo y la disposición positiva. Les voy a dar una leccioncita de visualización de las que aprendí con el casete de «*Positive Thinking*» que me compré esta tarde para superar la pérdida de mi marido. *Repeat afer me*: «Querer es poder. El que persevera alcanza. Para atrás ni para coger impulso». Aunque, pensándolo bien, a veces, una reculeadita no viene del todo mal. Pero bueno, ustedes entienden lo que les digo. Hay que mantenerse positivas. Aunque una se sienta como un trapo usado porque la vida le pudre el pecho como una llaga mala. Aunque los policías las corran a la salida de la disco por mariconas y el marido se les vaya con otra. Aunque vivan en un cuartito lleno

de cucarachas y la polilla les coma los trajes que con tantas privaciones se han cosido, para gozarse un instante de lujo en esta barra de mala muerte. Aunque una, de tanto cantazo, ya no sepa reconocer el amor. Ustedes sigan esperando su buena estrella. La mía casi la veo a la punta de mis manos. Siento que la alcanzo. Les juro que hay días en que creo que con la punta de los dedos la puedo tocar.¹⁶⁰

Detrás de estos mensajes hay, en palabras de Román Gubern retomando a Sigmund Freud, una subordinación del principio de realidad al principio del placer. La realidad social que rodea a Martha es de violencia, marginación y abyección. No obstante, sabe que existe el lujo, el *glamour*, y una serie de situaciones no vividas por ella pero experimentadas por la fantasía, con las que puede “gozarse un instante de lujo en esta barra de mala muerte”. Precisamente son estos los procesos de recepción y reconfiguración de los productos mediáticos que consumen los personajes. Si los modelos son de consumo masivo, las apropiaciones también se realizan a escala masiva, por tal motivo la apariencia de los personajes coincide con la estética pop, por mediatizada y repetitiva. Martha Divine demuestra en su actitud que los gustos populares, y las emociones, son estandarizados cuando se cree en los mitos desplegados por los medios masivos de comunicación. Sin embargo, en la frase “[mi buena estrella] casi la veo en la punta de mis manos” queda restituida la frustración tantálica de los menos afortunados en las industrias culturales.

Sobre la “buena estrella” de la que habla Martha Divine, Rita de Maeseneer ha dicho que probablemente sea una alusión a “*The impossible dream*”, de Frank Sinatra. La canción termina: “*Still strove with his last courage/ To reach the unreachable star*”.¹⁶¹ El significado de la canción complementa el drama de la escena, da un resultado similar al de

¹⁶⁰ Mayra Santos-Febres, *op. cit.*, p. 233.

¹⁶¹ Rita de Maeseneer, “Los caminos torcidos en *Sirena Selena vestida de pena*, de Mayra Santos-Febres” en Rita de Maeseneer y An Van Hecke (eds.), *El artista caribeño como guerrero de lo imaginario*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2004, p. 128.

una película, donde el *soundtrack* refuerza a la imagen. Esta estructura cinematográfica también es una estrategia de Martha, como artista en escena, para compenetrar a sus espectadores, hacer de sus gestos reconocibles y posibilitar la identificación sentimental, con los mensajes icónicos que utiliza. La música como *sountrack* de la novela no sólo funciona para ambientar, sino que son verdaderos subtextos que, una vez más, apoyan la construcción estética y comunican eficazmente.

A nivel diegético, la mención simple de la canción obliga al lector a buscar su letra, o a recordarla en caso de que participe del mismo universo de significantes que la autora. La referencialidad masiva y popular vertida en la novela nos obliga a atender a estos detalles, y nos hace conscientes de nuestra calidad de consumidores, además de nuestro papel en el proceso de comunicación global y mediatizada. Asimismo, los personajes se sienten protagonistas de su propia telenovela o película, pues como hemos observado, identifican las situaciones que viven con lo que experimentan frente a la pantalla. Este es un proceso de comunicación sumamente común en la cultura de masas. El ejemplo que mejor representa este fenómeno social es el de Sirena y Hugo Graubel en la playa, después del espectáculo de ésta en la cena en la mansión. La escena es un cliché melodramático, pues está la pareja abrazada frente al mar, mirándose a los ojos, hablando frente a frente:

Y Hugo no la deja terminar. La toma en sus brazos y la besa de lengua, lengua grande y rumorosa y con sabor a tabaco entrándole casi hasta la garganta. La besa y Selena se deja besar, recibe el molusco tibio del anfitrión en la boca. Selena deja que lo siga besando, pensando en el bolero que debe pegar en un momento como este, el anfitrión y ella bajo la luna, paseando por los jardines de una residencia

lujosa al lado del mar. Debe haber un bolero que cantar en un momento como este.¹⁶²

Pensar en el bolero que se debe cantar en un momento como ese es la manifestación clara de que Sirena lee la situación como cliché. Ya de por sí, en esencia, ese género musical enfatiza la retórica gestual y dramática de los actos románticos y amorosos, por lo que también evidencia el espacio de consumo cultural caribeño que la joven habita. Existen muchos otros fragmentos en la novela que privilegian el uso del bolero para reforzar la atmósfera, como aquél en el que Martha y Sirena van en el avión hacia República Dominicana, y la aprendiz ensaya “La gran tirana” de La Lupe: “*Vampiresa en tu novela, la gran tirana*”. La letra es una advertencia, o una premonición de lo que pasará entre las dos transformistas, pues adelante en la lectura revelan que Martha quería usar el dinero de los espectáculos de Sirena para su operación. La vampiresa es la maestra, que “sangra” a la adolescente, succiona las ganancias de su trabajo. Otra escena es la del espectáculo en la mansión Graubel, en la que Sirena, antes de salir al escenario planea: “Les va a recordar que aún con toda la riqueza del mundo, hay cosas sin remedio [...]. Entona. Carraspea una vez más. Abre el portento de su pecho.”¹⁶³

La presentación de Sirena en la mansión Graubel sirve como ejemplo de las resistencias con las que media la comunicación transnacional contemporánea. Aquí el travestismo se erige como una manera sencilla de adecuar un mensaje a través de los medios de masas. La artista parece aprovechar la borradura de clases que posibilitan los productos de la industria cultural para denunciar la desigualdad social y económica que ella ha vivido, ante la élite caribeña representada por los socios millonarios que asisten a la

¹⁶² Mayra Santos Febres, *op. cit.*, p. 192.

¹⁶³ *Ibíd.* pp. 10 y 146.

cena. Al respecto comenta la autora: “eso es lo que a mí me gusta mucho de utilizar los mismos productos culturales vacíos del capitalismo: para tú hacerlos de otra manera”.¹⁶⁴ La metáfora del travestismo en las sociedades del Caribe –y por extensión en las de América Latina– indica la heterogeneidad de su constitución histórica, que no se deben a un solo origen, y por lo tanto no pueden ser reducidas a un ropaje específico. El disfraz de Sirena como una artista glamorosa en la mansión es una posibilidad de vestimenta que otorga la cultura de masas en la que el Caribe está imbricado. Del mismo modo que otra posibilidad de resistencia la representa aquella travesti cubana, vieja y anónima que Martha Divine recuerda porque era la única que no quería parecerse a la Marilyn Monroe.

Afirmar que lo que *Sirena Selena vestida de pena* despliega es la evidencia de cómo el Caribe se viste de “lo que no es”, es perpetuar, siguiendo a Martín-Barbero y a García Canclini, el esquema dicotómico y estático entre lo culto y lo popular. Confirma la creencia caduca de que las culturas parten de formas puras e intocables, cuando la realidad es que el mundo contemporáneo está entrelazado, es heterogéneo y no puede negar su carácter transnacional. En conclusión, si Sirena se viste de pena, de *glamour*, o de bugarrón, importa más que pensemos en las rearticulaciones que desea hacer de su realidad y sus implicaciones, que condenar el abandono de lo que asumimos como su identidad primigenia.

¹⁶⁴ Daniel Martínez González, *op. cit.*

Conclusiones:

Sirena Selena se viste de bolero, cine y santería

Como muchas obras literarias de finales del siglo XX y principios del XXI, *Sirena Selena vestida de pena* rebasa las expectativas que las academias europea y estadounidense tenían de las literaturas latinoamericanas. Incluso, se aparta de los lineamientos que los círculos oficiales de la intelectualidad isleña estipularon para reconocer a las letras puertorriqueña desde inicios de la década de 1930. No hay una sola etiqueta que pueda abarcar enteramente la novela, pero sí existen importantes temas y estrategias de los que se vuelve heredera. Como observé en el Capítulo I, la constitución de la literatura en Puerto Rico obedece a un canon paternalista, de perfil criollo y con valores hispánicos. El sentido de dicha apuesta identitaria resulta de una firme oposición al dominio político y económico estadounidense sobre la isla desde 1898.

El rumbo nacionalista iniciado por la generación del treinta, desafiado por la generación de los setenta e ignorado por los escritores contemporáneos, no preocupa a Santos-Febres en tanto que su mirada se amplifica para atender a las experiencias compartidas entre las Antillas. Uno de los significados de las imágenes iterables rescata el proceso histórico, similar y conjunto que las islas del Caribe atravesaron desde su “descubrimiento” y hasta la actualidad. Más allá de las características culturales compartidas que apunta Antonio Benítez Rojo, como la Plantación, la idea de la isla que se repite también está arraigada en el imaginario que desde afuera, construye a la región ante el resto del mundo. Regularmente dichas imágenes son estereotipos validados por aquellos en quienes recaen, porque constituyen una forma de supervivencia en el capitalismo tardío.

Demostre que los personajes homosexuales, travestis, pobres y mulatos de la novela están contruidos con base en los modelos de la tradición rupturista puertorriqueña, lo que indica la adscripción de Mayra Santos-Febres al estilo subversivo de escritores como Luis Rafael Sánchez, Ana Lydia Vega, Manuel Ramos Otero, o incluso Edgardo Sanabria Santaliz. Por otro lado, las atmósferas creadas por la escritora intentan capturar la situación de algunos grupos sociales marginales ante el aparato ideológico de los medios masivos de comunicación y el mercado de consumo estadounidense. Muchas de las actitudes y las apariencias que adoptan dichos grupos tienen su origen en las revistas de moda o en las películas con protagonistas mujeres. La rubicundez, la riqueza, el éxito y el *glamour*, son atributos y valores que los personajes desean lograr porque creen en el discurso del “sueño americano”; no obstante, la trama cuestiona dicho relato de forma continua.

En el Capítulo II utilicé el concepto posmodernismo, operativo para analizar la estrategia narrativa general de la novela: el establecimiento de situaciones familiares con base en un código masivo, anecdótico, familiar y de fácil acceso, para luego complejizarlo por medio de registros significantes poco comunes o fuera de la normalidad inicialmente planteada. A simple vista, los personajes sólo actúan conforme a esquemas que demuestran una realidad visible del Caribe: la migración, la evasión de leyes para ganar dinero, el trabajo sexual, la heterosexualidad normativa, el turismo o la fuerza del mercado de consumo en las dinámicas cotidianas de las islas. Junto con los hechos aparece la apuesta política autoral, sobre la que se asienta la estética de la novela, que muestra al Caribe en la intersección de discursos ordenadores provenientes de múltiples orígenes con implicaciones históricas y culturales profundas.

En general, considero que *Sirena Selena vestida de pena* además de poseer un ritmo marcado por el establecimiento de situaciones comunes y su cuestionamiento, también

combate el funcionamiento de la “América imaginada” al establecer códigos de lectura de difícil acceso, como la Santería y el imaginario yoruba, expuestos en el mismo nivel de los demás intertextos. Creo que el motivo de la autora para incorporarlos, lejos de evidentes razonamientos personales, radica en lo complicado que resulta para la lógica del mercado absorber el universo simbólico que conllevan las prácticas culturales sin vaciarlos para presentarlos como mercancías. Incluso, al seguir la trama a partir de la idea de Sirena como Omo-Ochún, nos obliga como lectores no participantes de las lógicas culturales caribeñas a entender formas de pensamiento mágico-religioso que con regularidad consideramos inferiores a la racionalidad científica occidental.

Al leer la novela podemos observar las concepciones del mundo de los personajes, que son productos culturales, pero hay ciertas partes de la narración o escenas que las ponen en duda. Que la cultura de masas sea la más evidente en la lectura del texto nos invita a reflexionar sobre el modo en que nosotros participamos de ella, y dar cuenta de que muchas veces, los deseos de los personajes están cargados por la ideología dominante, de orden neoliberal. La forma como la autora hace uso del travestismo, tanto en el nivel literal como figurado, comprueba que la apariencia de sus personajes habla mucho de cómo significan su entorno, de sus creencias y de cómo están social y culturalmente estructurados. Con lo anterior compruebo que las interpretaciones culturalistas de *Sirena Selena* sobre lo que debe ser o no debe ser el Caribe no toman en cuenta la idea de que cualquier realidad o verdad es un constructo, además de que reproducen el mecanismo estereotípico de la “América imaginada”.

Si bien los cuerpos tienen un papel preponderante en la construcción de la trama, las inscripciones culturales sobre ellos moldean las actitudes de los personajes. La estética pop permite que podamos observar los procesos de apropiación de cada personaje, pues como

establecí desde la introducción, la cultura pop es la experiencia personalizada del consumo de productos masivos. No obstante, lo pop siempre está en relación condicionante con la ideología, lo cual evidencia la entelequia de la individualidad capitalista. Es decir que estamos atados a narrativas de larga data que facilitan nuestras existencias sociales, lo que implica respuestas similares ante situaciones comunes. La noción de imágenes iterables, precisamente, relata las vivencias individuales de cada personaje, pero da cuenta de que sus actitudes y su estética no son únicos, se reflejan mostrándolos como consumidores y como mercancías sustituibles. En *Sirena Selena vestida de pena* no hay una defensa de las identidades abyectas desde el privilegio, sino un relato de algunas experiencias de ciertos grupos al margen del régimen de visibilidad hegemónico.

Con el travestismo, Santos-Febres explica cómo las acciones de sus personajes, así como las de gran parte de las sociedades de la región, obedecen a la lógica del valor de cambio. Excepto que, en el nivel del análisis se posiciona en contra de la visión normativa que a veces sus personajes tienden a seguir o, incluso, venerar. Sirena Selena es un personaje de múltiples códigos, así como de múltiples géneros. El Caribe por el que apuesta la escritora está sintetizado en su personaje principal. Educado bajo esquemas de pensamiento sólidos que lo obligan a cumplir roles específicos de acuerdo con su apariencia y su condición socioeconómica, pero que va adoptando discursos con los que se siente identificado, o rechazando, no sin dificultad, algunas imposiciones, siempre de forma empírica. Sirena retrata un metafórico collage, con discontinuidades de las cuales no podemos escapar las sociedades caribeñas y latinoamericanas, en el entrecruce de lo mediático y lo popular; de lo folklórico y lo global masivo; de los pensamientos mágico-religiosos y los científico-económicos.

Como obra consagrada, reconocer la historia de la constitución de las letras en Puerto Rico abre un panorama para entender hacia dónde apunta la novela. El delicado tema político-social sobre la situación neocolonial de la isla ha sido el trauma que constantemente combaten los escritores desde que el país se convirtió en Estado Libre Asociado, en 1952. Los críticos de *Sirena Selena vestida de pena* comparten la idea de que la narración muestra cómo los personajes, como las sociedades del Caribe y América Latina, son travestis de primer mundo. Confirmando que el travestismo de la novela está impregnado de un sentimiento de aspiraciones negadas, pero demostré que el ejercicio transformista alude más bien una realidad que se construye, en vez de perpetuar el marco impuesto por el puertorriqueñismo criollo decimonónico.

Lo *kitsch* en la novela está presente en los exagerados y sumamente estudiados comportamientos de las protagonistas en escenarios que ellas codifican como “salidos de las películas”. El ejercicio de aspirar a una vida glamorosa pero nunca lograrlo por sus circunstancias sociales o económicas, empapa de una sensación de ridiculez a los personajes. Siempre aparece alguna evidencia que rompe con el encanto de la realidad que intentan construir. En otros casos, hay actitudes despojadas de cualquier necesidad de explicación, que se acercan a lo *camp* ya que enarbolan un estilo que se adopta como bandera identitaria, común en los grupos homosexuales. Cabe destacar que la autora cuidó minuciosamente en su escritura las temporalidades y las situaciones que pueden leerse como *kitsch* o como *camp*. En aquellas donde prima lo *kitsch* siempre hay otro que se revela como árbitro del buen gusto, mientras que en las situaciones *campy* hay plena admiración de estilos eclécticos o fuera de lo común.

Durante mi análisis omití de forma consciente una explicación sobre la presencia de la música, en especial del bolero, dentro de la obra. Además de que ha sido estudiado en

otros ensayos sobre la novela, ignorar un referente fácil del imaginario colectivo del Caribe me permitió concentrarme en los códigos menos observados, pero que tienen una presencia importante y potente en la historia. Considero que en el nivel anecdótico, el bolero constituye una de las expectativas de los lectores occidentales ante una novela caribeña. No obstante, su importancia surge de su combinación con otros referentes “extranjeros”, y de la reorganización de los significados que producen. Estos dos núcleos –el de la estética pop que mira hacia Estados Unidos y su sociedad de consumo, y el de las resistencias que incorporan lo propio caribeño que se opone a ser consumido bajo las lógicas del mercado– convergen en tanto que ambos son caras del mismo Caribe.

Podemos encontrar la complejidad de *Sirena Selena vestida de pena* al deconstruir las nociones preestablecidas sobre las islas. Tiene la cualidad de conjugar los hechos sociales con desafíos a ciertos metarrelatos sobre la identidad, el género, las sexualidades y la raza. Además, logra repensar los indicios de algunos textos con los que desde fuera leemos al Caribe, con otros textos con los que los sujetos de la novela (puertorriqueños, dominicanos o cubanos) se interpretan a sí mismos. La actualidad isleña vertida en la narración demuestra que esas sociedades pueden rezar a la Virgen de la Caridad del Cobre y al mismo tiempo cantar una canción de Diana Ross, porque no hay tal identidad que pueda abarcar la experiencia de todos sus habitantes. La novela muestra que en la actualidad, muchas de las exclusiones realizadas por las identidades nacionales fueron capitalizadas por las industrias culturales y, para bien o para mal, ahora configuran las existencias de amplias capas sociales.

Así, la novela puede ser etiquetada de diferentes formas consonantes con la superación de los imaginarios nacionales y sus fronteras. Se acerca mucho a ciertos movimientos catalogados por las academias como manifiestos de la literatura

latinoamericana para el nuevo milenio, como McOndo. Sin embargo, considero funcional y revelador mi análisis desde el posmodernismo porque la narración presenta una realidad palpable y la cuestiona. De ninguna manera se dispone a dar soluciones a los problemas que aborda, pero juega con ellos de forma que interpelan a sus lectores, exponiendo los vacíos de la naturalidad con la que las protagonistas ven la vida, “bregando”.

Lo que propongo es leer la novela a partir de sus procesos de comunicación y acercamiento con otras partes del mundo, sobre todo a partir de los medios masivos, como el cine y la televisión. Para los personajes dibujados en la historia, los mensajes de la cultura de masas y los valores que difunde la publicidad norteamericana son parte de la manera en que perciben al mundo. Sus identidades, por lo tanto, ya no pueden atrincherarse en un solo contenedor que urge resaltar sus diferencias con sólo mirarlos, pero su análisis sí funciona para criticar la manipulación y el ejercicio del poder mediático impuesto desde el norte global hacia las sociedades del Caribe y América Latina.

Apéndice:

Para interpretar deseos travestidos: una entrevista a Mayra Santos-Febres

La entrevista fue realizada el 22 de abril del 2018, durante la Feria del Libro y de la Rosa de la UNAM, en el Centro Cultural Universitario.

DANIEL MARTÍNEZ GONZÁLEZ: Cuando terminé de leer *Sirena Selena vestida de pena*, tuve la sensación de haber leído algo sumamente actual, por la cuestión del *drag*, que ahora está de moda, y es algo muy *mainstream* gracias a “RuPaul’s Drag Race”; excepto que la novela fue publicada en el año 2000. Entonces, a diferencia de las lecturas más socorridas de tus críticos, sobre el travestismo cultural, lo que a mí me llama la atención son las referencias a la cultura pop que viertes en la narración, pero que están reconfiguradas.

¿Qué tipo de estética representa el pop caribeño de *Sirena Selena vestida de pena*?

MAYRA SANTOS-FEBRES: Lo que yo creo, en cuanto a la cultura pop como nosotros la hemos reconfigurado tiene que ver con el sueño del éxito o el sueño de la validación, que siempre vende. Cuando tú eres pobre y no tienes más nada, ese sueño te mantiene, mientras coges pedacitos que te llegan [de los medios] y los reconviertes de acuerdo a tu realidad. Por ejemplo, en los *drag queen shows* la palabra pública se utiliza para aprovechar un momento de risa y denunciar la realidad. En los *lipsync* puedes reconfigurar la letra de cualquier canción de acuerdo al contexto; ya la canción de Diana Ross “I Will Survive” significa otra cosa. Y por eso me gusta mucho utilizar los productos culturales vacíos del capitalismo: porque los usas de otra manera. Es la misma estética del *sampling*, que yo amo. Ese es el espíritu de Sirena. La novela está basada en fragmentos, es fractal, son muchas voces silenciadas, en un *sampling* que nombra al Caribe como un gran espacio travesti donde yo juego a ser la proyección de tu deseo. Y salió con una estética que no es

la voz unitaria de la denuncia, ni del reclamo político de los años sesenta. Esa voz no me gusta, es patriarcal, no deja que entren otras personas. Esa voz está muerta. Yo creo que la gente sabe hablar ya. Es cuestión de que la oigas.

DMG: Creo que, en la tónica de la industria cultural, la estética pop y el capitalismo, pensamos en Puerto Rico a partir de estereotipos: el exotismo caribeño, las playas blancas, que por supuesto existen. Pero hay otras caras que quieres evidenciar o presumir en la novela.

MSF: Pensé en la primera vez que Sirena va a Boca Chica, a la playa, y está llena de basura porque es la playa de los pobres. Las playas turísticas tienen un servicio de limpieza eficiente que recoge cuanta colilla y lata de cerveza haya tirada, pero en la playa de los pobres no es así. Ahí llegas con tu caldero de arroz con pollo y dejas los pañales de los nenes tirados, las bolsas se las lleva el viento y caen al agua. Sí, hay una deconstrucción de la visión exótica del Caribe. Quiero decir, es cierto que es un paraíso, pero para quien lo compra. Quienes vivimos aquí tenemos que trabajar poniendo en escena el paraíso que tú crees que somos, para poder comer. A mí me asombra que ahora a Cuba, la gente va a ver el paraíso de la Revolución caída. ¡Está cabrón vivir de tus sueños rotos! Representar tu propia desgracia ante los europeos que aún son socialistas; o mostrar tu espiritualidad a quienes van a ver la Santería como un performance.

DMG: Definitivamente resulta paradójico, por interesante y desgarrador, vivir de los sueños rotos. Por ejemplo en la novela, hay un capítulo, en forma de monólogo, de un canadiense que sólo va a República Dominicana a hacer turismo sexual, ¿cuál es la relación que percibes entre la experiencia homosexual europeo-norteamericana y la caribeña?

MSF: Veo un imaginario de animal sexual persistente, al estilo de Gauguin. Gran pintor, maravilloso, que fue a llenar de sífilis a las islas Polinesias. Un imaginario del sujeto de primer mundo desinteresado, que sólo va a vacacionar mientras se tira seres exóticos. Representar esas realidades funciona para que la gente se dé cuenta de que existen otras posibilidades para generar alianzas. No veo ningún problema con el ejercicio de la sexualidad, el problema es la compra que valida el ejercicio del poder de arriba para abajo.

DMG: Hablando de situaciones que se repiten en miles de veces, en la novela también aparece Leocadio, una especie de desdoblamiento de Sirena. Me interesa mucho la escena donde él y Miguéles bailan en la disco del Hotel Colón, rodeados de espejos, y Martha,

recuerda a Sirena al ver de reojo a Leocadio. Ahora, cuando Frederic Jameson describe el proceso de reproducción en la posmodernidad hace un símil con el reflejo entre dos superficies, una frente a la otra. ¿Será que tanto Sirena como Leocadio, establecidos como reflejos en la narración, funcionan como mercancías, uno sustituyendo al otro?

MSF: ¡Exacto! Lo leíste maravillosamente. Añado, según *La isla que se repite* de Antonio Benítez Rojo, que ambos niños son también dos islas que se repiten, porque representan el reflejo del deseo mercantil consumista del otro. Sirena, Leocadio, antes Martha, son una producción en serie para satisfacer lo mismo. La novela obliga a pensar en diferentes posibilidades que rebasen el paradigma de los seres humanos convertidos en mercancías para el consumo.

DMG: En una lectura que involucra los cuerpos, creo que Sirena y Martha representan dos versiones del Caribe, que conviven e interactúan simultáneamente. En el deseo transexual de Martha, como un impulso que normalice su aspecto físico, veo al Caribe que cree y perpetua los mitos del sueño norteamericano. Mientras que Sirena representa una apuesta por formas más desafiantes que resistan los significados estáticos.

MSF: Martha está cansada y vieja, sabe que no puede venderse como antes, y quiere comprarse un cuerpo completo, normal. Lo quiere comprar. Lo que no sabe, es que hay un espacio de dignidad para lo que ella es, con tetas y pipí [sic.]. Ella es indecible, sin categoría bajo los dictámenes de la razón cartesiana. Sirena es la sospecha de que la realidad sale de todas las categorías de siempre. Los europeos sufren mucho creando categorías para lo innombrable, que es lo que pasa con el LGBTTTI... ¡No puedes nombrar la experiencia humana! Siempre hay exceso. Uno es múltiple, es el monstruo. Creo que la monstruosidad asusta por innombrable. Si la gente recordara que es el espacio desde el cual sale la *poiesis*, la creación, no habría miedo y tampoco reacciones tan violentas.

DMG: Los personajes se enfrentan a diversos tipos de violencias, pero la cuestión se vuelve más evidente en la escena en que violan a Sirena e intentan matarla. Con semejante escena ¿hay un desmontaje de las categorías rígidas, binarias y monolíticas sobre el sistema sexo-género?

MSF: La violencia viene del miedo que experimentas cuando el mundo que tú conoces de repente desaparece, y entonces a palos y a sangre quieres fundar otro igual. El personaje es una sirena, la verga gigantesca, monstruosa, es la cola. ¡Acéptala tal y como es! Sin

embargo, la violencia tiene su espacio en la vida porque de ahí nació Sirena. Y nosotros sabemos que de ahí nacemos también: del rechazo, del intento de destrucción absoluta... Yo soy una hija de la esclavitud. ¡Les quedó bien mal la esclavitud! (risas). Cuando mataron a Marielle Franco me di cuenta de que siguen intentando eliminar la diferencia. Y a la vez me doy cuenta que seguimos ganando. Más lento de lo que yo quisiera, con mucha más sangre de la que uno a veces puede soportar.

DMG: Y muchas veces el mundo del capital, lleno de transacciones, presenta moldes estéticos supuestamente asequibles para todo el mundo. Pero así como lo haces tú en la novela, los adecúas y los vuelves propios, además de que hay un constante cuestionamiento hacia la ideología de consumo.

MSF: El capital no es tan malo, el problema es el capitalismo (risas). Lo que me molesta es el mundo de las validaciones. O sea, ciertos símbolos convertidos en marcas exclusivas con un valor irreal. Son metáforas vacías por las que la gente está dispuesta a perder años de su vida, por las que son capaces de matar. En el mundo intelectual pasa lo mismo, hay que tener cuidado porque es un constructo excluyente de gente que maneja mejor el pensamiento cartesiano que otros. Ahí lo dejo.

BIBLIOGRAFÍA

SANTOS-FEBRES, Mayra, *Sirena Selena vestida de pena*, México, Paneta, 2016.

Obra:

ANDERSEN, Hans Christian, “La Sirenita” en *Cuentos Completos*, Madrid, Cátedra, 2012, pp. 130-147.

CABRERA INFANTE, Guillermo, *Tres tristes tigres*, México, Booket, 2015.

HOMERO, *La Odisea*, Madrid, Gredos, 1982.

SANABRIA SANTALIZ, *Cierta inevitable muerte*, Buenos Aires, Ediciones La Flor, 1988.

SÁNCHEZ, Luis Rafael, *En cuerpo de camisa*, San Juan, Editorial Cultural, 1990.

_____, *La guaracha del Macho Camacho*, Buenos Aires, Ediciones La Flor, 1976.

SARDUY, Severo, *Cobra*, Barcelona, Edhasa, 1972.

VARO, Carlos, *Rosa Mystica*, Madrid, Editorial Verbum, 1999.

Teoría y crítica:

AMÍCOLA, José, *Camp y posvanguardia: Manifestaciones culturales de un siglo fenecido*, Buenos Aires, Paidós, 2000.

BAJTIN, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza Editorial, 2002.

_____, *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.

BENÍTEZ ROJO, Antonio, *La isla que se repite: el Caribe y la perspectiva postmoderna*, San Juan, Editorial Plaza Mayor, 2010.

BERTENS, Hans y Douwe Fokkema (eds.), *International Postmodernism. Theory and Literary Practice*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1997.

BRAIDOTTI, Rosi, *Sujetos nómades. Corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea*, Buenos Aires, Paidós, 2000.

BRÜNNER, José Joaquín, *Globalización, cultura y posmodernidad*, Chile, Fondo de Cultura Económica, 1998.

BUTLER, Judith, *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona, Paidós, 2007.

CABRERA, Lydia, *El Monte*, La Habana, Letras Cubanas, 2009.

_____, *Yemayá y Ochún. Kariocha, Iyalorichas y Olorichas*, Miami, Ediciones Universal, 1996.

CALINESCU, Matei, *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Durham, Duke UP, 1987.

- CASTILLO, Debra A., “Prólogo. Anamú: La palabra efectiva de Mayra-Santos Febres” en Santos-Febres, Mayra, *Sirena Selena vestida de pena*, Doral, Stockero, 2008, en línea: <http://www.stockero.com/pdfs/978-1-934768-09-9_SAMP.pdf>.
- DE MAESENEER, Rita y An Van Hecke (eds.), *El artista caribeño como guerrero de lo imaginario*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2004.
- DE MAESENEER, Rita, *Encuentro con la narrativa dominicana contemporánea*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2006.
- ECO, Umberto, V.V. Ivanov y Mónica Rector, *¡Carnaval!*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989.
- FERNÁNDEZ PORTA, Eloy, *Afterpop. La literatura de la implosión mediática*, Barcelona, Anagrama, 2010.
- GELPI, Juan G., *Literatura y paternalismo en Puerto Rico*, San Juan, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1993.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989.
- GONZÁLEZ-ALLENDE, Iker, “De la pasividad al poder sexual y económico: el sujeto activo en *Sirena Selena*”, en *Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana*, 2005, pp. 51-64, en línea: <<https://digitalcommons.unl.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1075&context=modlangspanish>>.
- GUBERN, Román, *Mensajes icónicos en la cultura de masas*, Barcelona, Editorial Lumen, 1974.
- GUTIÉRREZ, José Ismael, *Del travestismo femenino. Realidad social y ficciones literarias de una impostura*, Vigo, Editorial Academia de Hispanismo, 2013.
- HORKHEIMER, Max y Theodor W. Adorno, “La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas”, en línea: <http://blogs.fad.unam.mx/asignatura/lorena_pena/wp-content/uploads/2016/01/Horkheimer-Adorno-la-industria-cultural2.pdf>.
- HUTCHEON, Linda, *A Poetics of Postmodernism*, London/New York, Routledge, 1988.
- _____, *The Politics of Postmodernism*, London/New York, Routledge, 1989.
- HUYSEN, Andreas, *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas y posmodernismo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2006.
- JAMESON, Frederic, *Ensayos sobre el posmodernismo*, Argentina, Ediciones Imago Mundi, 1991.
- LÓPEZ GUEVARA, Alejandra, “Travestismo y humor en *Sirena Selena vestida de pena*, de Mayra Santos-Febres. Apuntes desde el carnaval bajtiniano”, en línea: <http://ru.ffyl.unam.mx/bitstream/handle/10391/3807/07_ALH_2011_Lopez_101-111.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- MARTÍN-BARBERO, Jesús, *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, México, Ediciones G. Gili, 1991.
- _____, “Dinámicas urbanas de la cultura”, 1991, en línea: <<http://red.pucp.edu.pe/wp-content/uploads/biblioteca/080908.pdf>>.
- _____, Jesús, “La globalización en clave cultural: una mirada latinoamericana”, en línea: <<http://www.er.uqam.ca/nobel/gricis/actes/bogues/Barbero.pdf>>.
- MENTON, Seymour, *Caminata por la narrativa latinoamericana*, México, Fondo de Cultura Económica, Universidad Veracruzana, 2004.

- _____, *El cuento hispanoamericano*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003.
- MONSIVÁIS, Carlos, *Los rituales del caos*, México, Ediciones Era, 2012.
- NEYRET, Juan Pablo, “Entre acción y actuación: La politización del kitsch en *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig y *Tengo miedo torero* de Pedro Lemebel”, en *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, Universidad Complutense de Madrid, en línea:
< <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero36/puiglebe.html>>
- NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca, María Ángeles Pérez López, Ángel Esteban y Jesus Montoya Juárez (eds.), *Literatura más allá de la nación. De lo centrípeto a lo centrífugo en la narrativa hispanoamericana del siglo XXI*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2011.
- RAMOS ROSADO, Marie, *La mujer negra en la literatura puertorriqueña*, San Juan, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1999.
- RIVERA, Juan Pablo, “Lenguas madrinas: *Nuestra señora de la noche* y el bilingüismo de *Sirena Selena*” en *Ciberletras*, v. 16, 2007, en línea:
< <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v16/rivera.html>>.
- RIVERA DE ÁLVAREZ, Josefina, *Literatura puertorriqueña. Su proceso en el tiempo*, Madrid, Ediciones Partenón, 1983
- RODRÍGUEZ JIMÉNEZ, Rubén, “Escritura transexual y borrón de identidad en *Sirena Selena vestida de pena*, en *Ciberletras*, v. 09, 2003, en línea,
< <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v09/rodriguezjimenez.html>>.
- PABÓN, Carlos, “De Albizu a Madonna: para armar y desarmar la nacionalidad” en *Nación Postmortem: ensayos sobre los tiempos de insoportable ambigüedad*, San Juan, Ediciones Callejón, 2003, pp. 17-53.
- SANTOS, Lidia, *Kitsch tropical. Los medios en la literatura y el arte de América Latina*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2001.
- SARDUY, Severo, “Escrito sobre un cuerpo” en Guerrero, Gustavo y François Wahl (coord.), *Severo Sarduy. Obra Completa*, Tomo II, Madrid, Ediciones UNESCO, ALLCA XX, 1999, pp. 1121-1194.
- _____, “La simulación”, en Guerrero, Gustavo y François Wahl (coord.), *Severo Sarduy. Obra Completa*, Tomo II, Madrid, Ediciones UNESCO, ALLCA XX, 1999, 1263-1344.
- SCARANO, Francisco A., *Puerto Rico. Cinco siglos de historia*, México, McGraw Hill, 2015.
- SONTAG, Susan, *Against Interpretation and Other Essays*, New York, Octagon, 1978.
- _____, *Illness as a Metaphor*, New York, Farrar, Straus & Giroux, 1977.
- STOREY, John (ed.), *Cultural theory and popular culture. A reader*, England, Pearson Longman, 2009.
- VADILLO, Alicia E., *Santería y vodú. Sexualidad y homoerotismo. Caminos que se cruzan sobre la narrativa cubana contemporánea*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 2002.
- VAN HAESSENDONCK, Kristian, *¿Encanto o espanto? Identidad y nación en la novela puertorriqueña actual*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2008.
- VV. AA., *Centro. Journal of the Center for Puerto Rican Studies*, Vol. XV, No. 2, New York, Hunter College, The City University of New York, Fall 2003, pp. 4-125.

Tesis:

- ABREU-TORRES, Dania E., *El cuerpo incorrecto. Cuerpos y confrontaciones en la narrativa de Mayra Santos-Febres*, thesis for the degree of Master of Arts, Florida, University of Florida, 2004.
- LÓPEZ GUEVARA, Norma Alejandra, *Travestismo, música y humor. Un acercamiento a Sirena Selena vestida de pena de Mayra Santos-Febres*, tesis de maestría en Letras Latinoamericanas, México, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 2008.

Entrevistas:

- BALDOVINO BARRIOS, Alfredo, “Mayra Santos-Febres: «Soy una mujer definida por la creación literaria»», en *Revista Global*, Número 64, Santo Domingo, Editorial Funglode, 2015, en línea: < <http://revista.global/mayra-santos-febres-soy-una-mujer-definida-por-la-creacion-literaria/>>.
- GÜEMES, César, “Las ciudades de América Latina son travestis con ropaje de Primer Mundo” en *La Jornada*, 4 de octubre del 2000, en línea: <<http://www.jornada.unam.mx/2000/10/04/03an1clt.html>>.
- MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Daniel, “Para interpretar deseos travestidos: una entrevista a Mayra Santos-Febres”, sin publicación, México, 22 de abril de 2018.
- MORGADO, Marcia, “Literatura para curar el asma: Una entrevista con Mayra Santos Febres”. *The Barcelona Review*, Número 17, marzo-abril del 2000, en línea: <http://www.barcelonareview.com/17/s_ent_msf.htm>.
- PEÑA JORDÁN, Teresa, “Romper la verja, meterse por los poros, infectar: una entrevista con Mayra Santos-Febres” en *Centro. Journal of the Center for Puerto Rican Studies*, Vol. XV, No. 2, New York, Hunter College, The City University of New York, Fall 2003, pp. 117-125.