



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

TRAVESTISMO, MÚSICA Y HUMOR.
UN ACERCAMIENTO A *SIRENA SELENA VESTIDA DE PENA*
DE MAYRA SANTOS-FEBRES

TESIS

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRA EN LETRAS LATINOAMERICANAS

PRESENTA

NORMA ALEJANDRA LÓPEZ GUEVARA

ASESOR: DR. MIGUEL G. RODRÍGUEZ LOZANO



MÉXICO, D. F., 2008



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.



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 Isabel, Eugenia y Víctor,
habitantes del corazón de mi corazón.

Para Axa,
con amor más allá del que lograrán describir mis palabras.

Para Mauricio,
por todo el apoyo, por tanto trabajo y
por recordarme lo que sé del cielo.

ÍNDICE

I. Introducción	1
II. Travestismo en <i>Sirena Selena vestida de pena</i> o “Lo que se ve no se juzga”	6
II.1. La Sirena reflejada en la superficie del mar	36
III. La voz de la Sirena o cómo caer hechizado por un bolero	54
IV. Del humor carnavalesco o de la ambigua risa de la Sirena	81
V. Conclusiones	93
VI. Bibliografía	97

Travestismo, música y humor.
Un acercamiento a *Sirena Selena vestida de pena*
de Mayra Santos-Febres

Por Alejandra López Guevara

I. Introducción

Mayra Santos-Febres (Carolina, 1966) se perfila, hoy en día, como una de las escritoras más reconocidas en el mundo de las letras latinoamericanas. Catedrática en la Universidad de Puerto Rico, su país natal, es profesora visitante de la Cornell University, Ithaca, Nueva York, en donde también obtuvo su doctorado. La autora pertenece a la generación de los escritores puertorriqueños de los años noventa, entre los que figuran también Mario Cancel y Alberto Martínez Márquez. Todos se interesan por la cultura popular, las zonas de alteridad (es decir, las llamadas minorías sociales) y la resistencia a la cultura dominante, que no es otra que la norteamericana que impera en el denominado Estado Libre Asociado.

En 1991 Santos-Febres publica los poemarios *Anamú y manigua* y *El orden escapado*; tres años después gana el certamen Letras de Oro (Miami-España) con su primera colección de cuentos titulada *Pez de vidrio*, mientras que en 1996 se hace acreedora del premio Juan Rulfo que otorga la *Radio Internationale de Paris* con el relato “Oso blanco”, mismo que sería incluido, al año siguiente, en su cuarto libro: *Con el cuerpo correcto*. Unos meses después aparece *Mal(h)ab(l)ar. Antología de nueva literatura puertorriqueña*, trabajo al que dedica sus esfuerzos de 1994 al 97 con el objetivo prioritario de apoyar la difusión de la obra literaria que actualmente se produce en su

país. Publica en el año 2000 su primera novela, *Sirena Selena vestida de pena* y dos años después otra con temática policiaca: *Cualquier miércoles soy tuya*. Retoma la poesía en 2005 con *Boat people*. Ese mismo año aparece una recopilación de ensayos titulada *Sobre piel y papel*. Casi toda su producción ha sido traducida al inglés, italiano, francés y alemán.

Quizá el gusto por las letras le viene ya por herencia —sangre de escritora y no de empresaria, a diferencia de su personaje Martha Divine— pues, como lo ha señalado en algunas entrevistas, sus padres son maestros, ella de español y él de historia (Morgado, pág. 1). El ejercicio literario la llama por lo menos desde los trece años de edad a consecuencia del asma que la aquejaba. En palabras de la autora:

Como yo no me podía trepar a los árboles o correr bicicleta como los demás chicos del barrio, me dediqué a escribir cómo treparía el árbol más alto del universo y cómo correría bicicleta hasta la costa más lejana de la isla y después seguiría por el fondo del mar hasta llegar a países lejanos donde el aire fuera generoso con todos, hasta con aquellos a quienes les costaba trabajo respirar. Y así fue como comencé a escribir (Morgado, pág. 1).

Con respecto al origen de *Sirena Selena vestida de pena*, donde narra la historia de un travesti adolescente que tiene el poder de seducir no sólo con su cuerpo y su mirada, sino con su voz, Santos-Febres señala:

Mi novela no está basada en una historia real, sino en una vivencia propia. Trabajé por algún tiempo en ACT-UP Puerto Rico, una organización que intentaba llevar información a las comunidades de alto riesgo de infectarse de SIDA. A causa de este trabajo descubrí “El Danubio Azul”, un antro travesti de mala muerte en donde conocí y me hice amiga de muchas muchachas del ambiente. De todas sus historias salió la Sirena. En cierta manera, todas ellas son sirenas cantándome en la noche, seduciéndome con sus tonadas al arrecife de fantasía en donde viven y desde el cual se reinventan (Morgado, pág. 7).

Sirena Selena nos lleva por el mundo del espectáculo gay del Caribe a lo largo de los cincuenta capítulos que conforman la novela, donde se exponen las peripecias de la cantante y su

tutora, Martha Divine —ex *drag queen* dedicada ahora a los negocios—, ambas oriundas de San Juan, durante el viaje que realizan a Santo Domingo con la intención de ser contratadas para convertir al travesti adolescente en “la estrella de un show para hoteles de cuatro estrellas” (Santos-Febres, 2000: 12). La ambición que enceguece a Sirena la hace caer en la trampa que le tiende Hugo Graubel, individuo sumamente influyente. Le paga por cantar, sí, pero durante una fiesta en su lujosa casa. Inserta en la trama principal aparece la historia de Leocadio —con quien suele confundirse al protagonista— y otras, pequeñas, que contribuyen a esclarecer y enriquecer el ambiente en el que se desarrolla la acción.

La preferencia por personajes ubicados en las fronteras sociales no es nueva en la autora puertorriqueña. “Ya desde sus primeros libros de cuentos, *Pez de vidrio* (1995) y *El cuerpo correcto* (1998), Mayra Santos le ha prestado atención a los sujetos marginales y otreicos de nuestra sexista y racista sociedad” (Díaz, 2003: 30). El hecho de trabajar en su primera novela con personajes que aspiran a ser lo que no son en varios planos —el obvio es el del género, pero también el de pertenecer a la población de países desarrollados— ha llevado a la crítica a considerar a Sirena Selena, el protagonista, como una especie de metáfora de Puerto Rico: un territorio latinoamericano, caribeño, y, por ende, tercermundista, empecinado en disfrazarse e incluirse como parte de la primera potencia mundial. Debido a que el aspecto del travestismo como motivo susceptible de trasladarse a niveles políticos ha sido abordado de manera puntual por algunos especialistas como Luis Felipe Díaz, Jossiana Arroyo, Efraín Barradas y Kristian van Haesendonck, centraré mi atención en tres aspectos fundamentales que permitirán una aproximación amplia a la primera novela de Santos-Febres: el travestismo, la música y el humor. El primero de ellos será desarrollado de manera más amplia porque no sólo es el motivo detonante en la novela, sino el medular para la construcción y desarrollo de los personajes y de la trama.

Emplearé, para abordar este breve conjunto de elementos, la base fundamental de la crítica bajtiniana que funcionará como *hilo conductor* a lo largo del presente trabajo. Así, en “Travestismo en *Sirena Selena vestida de pena* o «Lo que se ve no se juzga»” trataré sobre todo la conformación del protagonista desde las implicaciones su particular homosexualidad, desde su transformación y su caracterización como *drag queen* a partir del maquillaje y la indumentaria, pero también desde su propio nombre y desde la relación que establece con los personajes secundarios.

En “La voz de la Sirena o cómo caer hechizado por un bolero” esbozaré las características del bolero y el impacto que este género ha tenido a más de un siglo de su aparición en la cultura y, particularmente, en la literatura contemporánea latinoamericana. Destacaré, posteriormente, la importancia de la voz y de la interpretación. Todo lo anterior mantendrá el objetivo de identificar el papel que desempeña el bolero en el texto de Santos-Febres, así como los recursos que emplea la autora para incluirlo en la novela.

Finalmente abordaré el aspecto del humor como un elemento festivo dentro del contexto carnavalesco del espectáculo gay, pero, también, revelador de la intransigencia e intolerancia de la sociedad latinoamericana con respecto al tema de la homosexualidad.

El eje primordial y mayormente desarrollado en este acercamiento a *Sirena Selena vestida de pena* es el travestismo; tanto el tratamiento de la música como el del humor en la novela constituyen un boceto para el desarrollo de proyectos de investigación posteriores —propios o ajenos— que enriquecerán, sin duda, la visión y la recepción de la obra de Santos-Febres.

El interés de este trabajo es el de señalar la original complejidad de este texto que implica no sólo correspondencias con las diversas fuentes narrativas clásicas y contemporáneas, sino con otros lenguajes o registros artísticos que enmarcan, a nivel de un contexto de ficción, una realidad dolorosa y terrible que involucra la pobreza, la discriminación, la persecución, la soledad, el

abandono, la drogadicción, entre otras situaciones lamentables, y que es posible advertir en su dimensión exacta a partir de cada una de las voces que intervienen en la novela, polifonía que se traduce, finalmente, en una incisiva crítica social.

...: ✕ :...

II. Travestismo en *Sirena Selena vestida de pena* o “Lo que se ve no se juzga”

Me llaman la Agrado porque toda mi vida sólo he pretendido hacerle la vida agradable a los demás. Además de agradable, soy muy auténtica. Miren qué cuerpo. Todo hecho a la medida: rasgado de ojos, ochenta mil; nariz, doscientas (tiradas a la basura porque un año después me la pusieron así de otro palizón. Ya sé que me da mucha personalidad, pero si llego a saberlo no me la toco). Continúo: tetas, dos —porque no soy ningún monstruo—, setenta cada una; silicona [...] en labios, frente, pómulos, cadera y culo. El litro cuesta unas cien mil, así que echéis las cuentas, porque yo ya la’ he perdío; limadura de mandíbula setenta y cinco mil; depilación definitiva láser —porque las mujeres también vienen del mono, bueno... tanto o más que el hombre— 60 mil la sesión, depende de lo barbuda que una sea (lo normal es de dos a cuatro sesiones, pero si eres folklórica necesitas más, claro). Bueno, lo que les estaba diciendo es que cuesta mucho ser auténtica, señora’. Y en estas cosas no hay que ser rúcana, porque una es más auténtica cuanto más se parece a lo que ha soñado de sí misma.

Pedro Almodóvar. *Todo sobre mi madre*.

La primera novela de Mayra Santos-Febres aborda uno de los motivos sociales marginales más trabajados en los últimos años en la narrativa latinoamericana: el travestismo en el contexto homosexual.¹ *De donde son los cantantes* (1967) de Severo Sarduy, *El beso de la mujer araña* (1976) de Manuel Puig, *El lugar sin límites* (1965) de José Donoso, *El Rey de La Habana* (1999) de Pedro Juan Gutiérrez y *Salón de belleza* (1994) de Mario Bellatín —por enumerar sólo algunas obras y autores— constituyen ejemplos de los numerosos antecedentes con los que cuenta *Sirena Selena vestida de pena*. Un rasgo distintivo en los travestis de estas novelas es que se trata de hombres transformados en mujer, y no al revés. Acaso esta proyección hacia lo femenino es el resultado de

¹ Los homosexuales constituyen el ejemplo paradigmático de lo que significa formar parte de la sociedad y, al mismo tiempo, estar excluidos de ella, vivir en sus fronteras.

una evolución no solamente en el ámbito de lo literario sino en lo social.² Cabe recordar, por ejemplo, que en el Siglo de Oro español se presenta otro gran período de travestismo en la literatura, pero en sentido inverso: la gran mayoría de los travestis eran mujeres ataviadas como hombres. Éstas asumían papeles masculinos con objetivos específicos como vengar su honra —Rosaura en *La vida es sueño* o Dorotea en *El Quijote*— o acceder a los libros ya fuera como estudiosas o como escritoras.³

Incluso en los libros de caballerías llegan a aparecer doncellas guerreras⁴ que, por motivos diversos, se ven obligadas a vestirse de caballeros y a usar las armas. A diferencia de las amazonas, mujeres guerreras de origen aún más antiguo, aquéllas emplean el disfraz para ocultar su sexo.

Las metamorfosis o *El asno de oro*, escrito por Apuleyo hacia el año 170 de nuestra era, quizá sea la obra más antigua en la que se maneja, como temática central, la transformación humana, aun cuando ésta no implique la alteración del género. El cambio experimentado por Lucio, el personaje principal, a partir de la magia, es completo a nivel físico y no atañe a la mudanza de sexo, sino de especie. A pesar de su condición de burro, el protagonista conserva conciencia y razonamiento. Sin embargo, se exponen en el texto por lo menos dos momentos de transformaciones físicas menos radicales: cuando un ladrón se disfraza con la piel de un oso (Libro IV) y cuando el grupo de maricones se maquilla y viste con túnicas y cintas para “honrar” a la diosa Siria, de la que

² En pleno Renacimiento se advierte una práctica constante del travestismo (la *performance* teatral es un ejemplo claro), lo cual hace evidente la crisis de una cultura patriarcal surcada, ya desde entonces, por profundos conflictos y contradicciones.

³ Este travestismo ha sido llevado en varias ocasiones al cine, un ejemplo sería el de *Yentl* dirigida por Barbra Streisand en 1983, basada en el cuento de Isaac Bashevis Singer, cuya protagonista, una judía de fines del siglo XIX, ávida del conocimiento al que tiene derecho el sector masculino, se hace pasar por hombre para ingresar a la escuela. En la necesidad de mantener oculta su verdadera identidad, llega a contraer matrimonio, pero, lógicamente, no lo consuma y huye.

Habría que considerar que, tanto en la realidad como en la ficción, los travestis se han disfrazado para obtener libertad, empleo, educación, escapar de la represión, etc. En ocasiones el travestismo no se relaciona estrictamente con la identidad sexual, sino con una situación funcional.

⁴ Uno de los ejemplos más señalados es el que aparece en *Lidamarte de Armenia* (1568) de Damasio de Frías y Balboa donde Deiphila, hija de la amazona Teodontia, practica la caballería y enamora a la doncella Thamira (Marín Pina, 1989: 88).

son falsos devotos (Libro XI). En el primer caso, Trasileón cae en su propia trampa: por querer pasar como animal para, así, conseguir ingresar enjaulado a la casa de un hombre cuya fortuna pretendían hurtar él y sus secuaces, es atacado por un grupo de servidores y una jauría de perros cazadores en el momento en el que intentaba abrir la puerta para que entraran sus compañeros: “Cuando veía que lo despedazaban a mordiscos y cuando sentía que lo atravesaban las lanzas, aguantó su desgracia con generoso valor gruñendo y rugiendo como si de una fiera se tratase” (Apuleyo, 2003: 124). En el segundo caso se describe el *modus vivendi* de falsos creyentes que arman todo un espectáculo para conseguir dinero y provisiones a lo largo de sus viajes:

Al otro día se vistieron con dudoso colorido, se untaron la cara con un pringue como de unguento, y se pintaron los ojos. Unos iban con cintas y túnicas azafrán de lino y de seda; otros con túnicas blancas decoradas con listas de color púrpura, ceñidos con un cingulo, y calzados con sandalias amarillas (Apuleyo, 2003: 214).

El autor no duda en ridiculizar el aspecto descuidado del disfraz de estos malos imitadores de lo femenino,⁵ quienes no persiguen el objetivo de la ilusión o seducción, sino el de su mantenimiento tras darse a conocer como adoradores de la deidad oriental. Cabe enfatizar que Apuleyo emplea un tono particularmente despectivo en la descripción del grupo de homosexuales travestidos:

mi cruel Fortuna [...] trajo ante mi presencia el comprador más apropiado a mis tremendas desgracias [...]: un maricón, un maricón viejo y calvo por demás, pero con rizos canosos y pendulones; la hez de la sociedad [...].
[...]

⁵ Con respecto al trastocamiento aparente del sexo como un motivo cómico, Graciela Cándano señala: “Quienes voluntaria o accidentalmente desfiguran su identidad por medio de atuendos ajenos a su esencia, y en función de ellos se generan denigrantes –rebajantes– equívocos o imposturas, o irrisorios aspectos, son personajes propicios para la situación graciosa” (Cándano, 2000: 160).

Pero aquel coro de niñas eran en realidad unos maricones que se pusieron a dar saltitos de alegría y a decir inconveniencias con sus voces quebradas, roncadas y afeminadas a la vez ⁶ (Apuleyo, 2003: 211 y 213).

La marca de reprobación social al homosexual masculino disfrazado de mujer es evidente ya en textos tan antiguos como éste. Pareciera que la agresión se origina, precisamente, en la advertencia no sólo de la mala copia del ademán o del gesto femenino, sino en el acercamiento a lo impreciso, que no era un signo constante ni común en el trato sexual entre dos hombres en aquel entonces:

La famosa homosexualidad griega [...] era un fenómeno de clase alta, estrechamente relacionado con la segregación de los sexos, muy sofisticado y en el que eran las emociones, no la actividad, las que desempeñaban el papel principal.⁷ Su estructura básica era la relación que se establecía entre dos individuos, uno de los cuales era mayor que el otro (lo ideal era que el primero tuviera veinticinco años y el segundo quince).⁸

[...]

El individuo mayor (el *erastes* o amante) tenía que sentir una emoción sexual muy fuerte hacia el más joven (el *eromenos* o amado), admirar su belleza, desear su proximidad física y estar dispuesto a cortejarlo con regalos y favores (Ruse, 1989: 201).

Es esta la relación que se establece entre Hugo Graubel y el joven travesti en *Sirena Selena vestida de pena*: el hombre mayor, próspero y experimentado que intenta cautivar con base en lujos y en tratos exquisitos al adolescente que se le presenta rodeado por una bruma de irrealidad. Sin embargo, la diferencia en la concreción del encuentro sexual es contundente: entre los griegos la

⁶ Sumadas al poco convincente engaño, las exclamaciones destempladas contribuyen a ridiculizar aún más las figuras de estos travestis. La voz es importante para establecer un espejismo convincente. En *Sirena Selena vestida de pena* incluso el tono grave de la de Martha Divine se justifica: “fumaba sin parar. Este hábito acaso explicara aquella voz granulenta, como si millones de partículas de arena se hubiesen aposentado en la garganta [...]” (Santos-Febres, 2000: 9).

⁷ “La condenación del amor carnal como un pecado contra el espíritu no es cristiana sino platónica. Para Platón la forma es la idea, la esencia. El cuerpo es una presencia en el sentido real de la palabra: la manifestación sensible de la esencia. Es el trasunto, la copia de un arquetipo divino: la idea eterna. Por esto, en el *Fedro* y en *El Banquete*, el amor más alto es la contemplación del cuerpo hermoso: contemplación arrobada de la forma que es esencia. El abrazo carnal entraña una degradación de la forma en substancia y de la idea en sensación” (Paz, 1997: 205).

⁸ Coincidentemente en la novela de Santos-Febres, el narrador señala una y otra vez que Sirena tiene quince años: “Le daba gracia la estampa familiar que formaban, ella [Martha Divine] de madre con su hijito quinceañeros [Sirena]. [...] pelinegra y pálida como Selena, pero sin su anguloso cuerpecito quinceañero. [...] La Sirenita quinceañera quedo desnuda bajo las manos de su anfitrión” (Santos-Febres, 2000: 13, 107, 220).

estimulación del joven al amante adulto se llevaba a cabo interculturalmente. No era común la práctica de la penetración; incluso la persona de la que se supiera que gustara de tal hábito sufría la reprobación social. La homofobia ha estado presente en la historia de la humanidad a lo largo de milenios; pero se ha manifestado de manera más constante y violenta en las últimas décadas debido a la propagación del SIDA⁹ y a la errada difusión de esta enfermedad como propia de los homosexuales masculinos. La intolerancia y la persecución en contra de ellos se intensifica sobre todo cuando su conducta no se apega a la que implica la virilidad difundida y aceptada por la sociedad patriarcal.

El sujeto masculino de la modernidad se coloca en el espacio del poder ocular que, en verdad, no le permite proyectarse a sí mismo; se ve como su imaginario desea contemplarse. Es incapaz de reconocerse en su relación de diferencia con la otredad [...]. Si algo se capta desde su campo visual es precisamente otro u otra que, como objeto, recibe de modo impuesto la acción del sujeto de la razón que mira para imponer su perspectiva o punto de vista. En el imaginario masculino, sólo su manera de unir opuestos produce copias válidas que se valen de un original. Se le presentan estas copias como las únicas válidas en el tráfico comercial y legal de los cuerpos y los constructos simbólicos e imaginarios, y como las únicas representables en el escenario público de las sexualidades. Es por ello que el acto homosexual que se rebela ante este modo heterosexista de agenciar diferencias provoca temor, ansiedad y homofobia (Díaz, 2003: 27-28).

El rechazo, la humillación, la discriminación, la agresión y los ataques a los homosexuales que se reconocen y se manifiestan como tales se relacionan, evidentemente, con principios sociales conservadores que desembocan en la incompreensión y en el miedo: existe algo entre lo que se es y lo que se cree ser que no concuerda.

Según Stoller hay que distinguir entre sexo y género a fin de disipar las confusiones alimentadas por la palabra sexualidad, que remite tanto al cuerpo como al placer, a los

⁹ Santos-Febres no pasa por alto la mención de esta enfermedad en la voz de Martha Divine: “La Renny cogió un sida que la demacró en cuestión de meses. [...] Parecía uno de esos niñitos de Biafra [...]. La regia, la fabulosa Renny Williams, convertida en aquella piltrafa de pellejo y huesos.” (Santos-Febres, 2000: 33)

signos de reconocimiento, a los fantasmas y a las identificaciones. El sexo es, pues, de orden fisiológico, el género de orden psicológico. El sexo, cuyas connotaciones son biológicas, engloba los cromosomas, las gónadas y el aparato genital: es macho o hembra. El género se reserva al dominio puramente psicológico de la sexualidad, designa los sentimientos, los papeles, las actitudes y tendencias, es masculino o femenino. El género y el sexo son, pues, dos partes de la sexualidad [...]. El género es un carácter sexual psíquico que prima sobre el sexo [...].

[...]

Los factores psicológicos tienen más importancia que los elementos de la biología, y el género se constituye al margen de toda causalidad orgánica directa. La identidad de género es, de este modo, la convicción de ser hombre o mujer (Faure-Oppenheimer, 1980: 8-9).¹⁰

En sociedades antiguas o presentes empeñadas en mantener la idea de la heterosexualidad como lo *normal*¹¹ y la homosexualidad como lo *anormal*, las personas que experimentan atracción erótica hacia individuos de su mismo sexo han sufrido no sólo persecución, sino muerte, incluso en el propio seno familiar. Mediante el núcleo patriarcal y sus consignas genéricas y políticas, el individuo ha sido obligado a apropiarse de una ideología que lo forma dentro de este poder superior y originario, determinado por “la condensación androcéntrica.” Ubicados en este control, en esta fuerza dominante, la mujer y los homosexuales son relegados a roles inferiores o pasivos relacionados con las emociones y la corporalidad impulsivos (Díaz, 2003: 26) y, también, a la violencia ejercida por quienes se ubican dentro de los márgenes. Conducta que revela una heterosexualidad (masculina, básicamente) paranoica y compulsiva.

Martha Divine se había criado en una urbanización de campo, con madre y padre pentecostal. Eran tres hermanos, dos varoncitos y una hembra. Una salió pastora, otro tecato, y él,¹² bueno, él salió de su casa a los dieciséis para no volver nunca más, después que su padre le rompiera con un bate dos costillas y le quemara unos trajes que se había hecho con tanto sacrificio [...] y que la madre encontró rebuscándole el closets [*sic*] a los

¹⁰ Michael Ruse coincide con lo planteado por Robert Stoller, para él “si cabe concebir el sexo como el fenómeno objetivo, entonces el género o identidad de género puede ser considerado como subjetivo” (Ruse, 1989: 17). A pesar de que lo físico y lo psicológico se separan conceptualmente, el cuerpo parece ir siempre en pos de la comprensión del espíritu.

¹¹ Normal visto desde la norma, es decir, desde la ley.

¹² Sólo hasta que el personaje se traviste y se mantiene permanentemente en su *performance*, la perspectiva de género que emplea al referirse a él cambia.

hijos. Cuando vio cómo el padre, con cara de arcángel vengador, le echaba gasolina a sus vestidos, supo que el próximo en quemarse sería él (Santos-Febres, 2000: 118).

Es casi siempre el padre quien reacciona con mayor brutalidad: su heredero (sobre todo si se trata del único varón o del mayor de la familia) no sólo lo ha deshonrado al mantener relaciones sexuales con otro(s) hombre(s), sino que le ha negado el derecho a tener nietos y a perpetuar su apellido. Las madres suelen aliarse con el marido para evitar desacuerdos. Ocasionalmente la agresividad no se manifiesta en el plano de lo físico sino en una variante, si bien más sutil, no por ello menos demoledora:

La familia, para mantener el orden y el rumbo, en no pocas ocasiones hace uso de la violencia. El silenciamiento viene a ocupar una de las principales y más frecuentes formas de violencia.

[...]

En el caso de las expresiones sexuales diferentes de la heterosexual tradicional, el silencio viene a ocupar el lugar de la negación, negar qué es, porque ser es ser sucio, enfermo, perverso, pecaminoso. La tolerancia [...] que algunas personas, incluso cercanas, manifiestan, siempre ostenta una prudente distancia social: “mientras no se metan conmigo y mi reputación” [...] [y, con frecuencia] la culpa y la vergüenza [son evidentes], acompañadas de un “si supieran”, “ni se imaginan” (Careaga Pérez, 2004: 207).

Insertos en una sociedad en la que la censura y la intolerancia son prácticas constantes, quienes advierten una inclinación claramente homosexual en sus preferencias eligen —siempre en un inicio—, el soterramiento, la ocultación y el secreto ante la alternativa del rechazo y la violencia. Se trata de una táctica en la que el propio individuo que teme por su integridad psicológica y física no sólo “intenta protegerse”, sino que logra la proyección de una suerte de valla de amparo también para todos aquellos que lo rodean.

El clóset [...] no sólo sirve para *escondarse*, sino también para que la sociedad *oculte* lo que no quiere ver. [...]

El término inglés «closet» (del latín *clausum*, [...] del verbo *claudere*, que significa «cerrar») tuvo muchos significados antes de referirse a la homosexualidad oculta. Entre otros, ha denotado un lugar cerrado, privado, en el cual se tienen conversaciones secretas; también es el lugar donde se guardan objetos de valor. Antes de volverse al equivalente del armario o ropero, la palabra «clóset» tuvo, durante mucho tiempo, una connotación de secreto, de un espacio privado y separado de los demás cuartos de un hogar. Significa, en consecuencia, lo privado frente a lo público, lo íntimo frente a lo social, lo oculto frente a lo descubierto (Castañeda, 2003: 84).

Resulta poco realista considerar, sobre todo en sociedades tan homofóbicas como las latinoamericanas, que es posible salir por completo del clóset. El hecho de vivir en un entorno heterosexual implicará que, por lo menos en ciertas situaciones, el individuo homosexual habrá de fingir no serlo, porque de otro modo corre el peligro de perder desde su empleo o su integridad física, hasta su lugar en la familia y en la sociedad:

Si se está buscando un nuevo departamento o un empleo, si se cultivan relaciones profesionales, más vale respetar las apariencias. Esto da pie a una compartimentalización de la vida, que es muy común en los homosexuales. En efecto, muchos de ellos hablan de cierta fragmentación en sus vidas: en algunas áreas están *out*, o fuera del clóset, y en otras no; con algunas personas pueden ser ellos mismos, y con otras no (Castañeda, 2003: 86).

De ahí que muchos homosexuales contraigan matrimonio sin conseguir escapar de su realidad. No hay en ellos, por lo general, un ánimo de mentir, sino un intento por cambiar su verdadera orientación sexual: “esperan que el matrimonio [...] «cure» [...] sus deseos inaceptables. Sin embargo, esto casi nunca sucede” (Castañeda, 2003: 94). En *Sirena Selena vestida de pena* el empresario dominicano asume su homosexualidad, en una primera etapa, como enfermedad: “confiado en que tal vez estaba a punto de curarse de todo mal, Hugo Graubel dejó que Solange dispusiera [los arreglos para su desfloramiento]” (Santos-Febres, 2000: 146). Al no conseguir sentir deseo por su esposa, el personaje intenta superar una sexualidad que se torna cada vez más frustrante y se refugia en la clandestinidad, en un ocultamiento cuyo secreto, al fin y al cabo, llegará a ser conocido por otros, primeramente por aquélla con quien comparte (o ha dejado de compartir) su intimidad:

[Solange] Empieza a temer. ¿Y si a su marido no le interesara guardar [la] imagen ahora? [...] Sabe que [...] Hugo ha salido a la calle a buscar con quién proseguir su juego [...]. Un escándalo ahora los mataría. Ella seguiría siendo rica, accionista, pero señora no. Un escándalo ahora después de tanto trabajo, sería la muerte de su prestigio. [...] Mejor quedarse al margen del asunto. Mejor no querer ni enterarse. Y si Hugo se mete en aguas profundas con el monstruo de la escalera, mejor irse preparando para lo peor. Que el escándalo lo hunda a él, no a ella. [...] se hará la loca por supuesto (Santos-Febres, 2000: 170-172).

La homosexualidad masculina ha sido históricamente mucho más perseguida que la de las mujeres, acaso porque éstas —sin importar si son o no lesbianas¹³— han constituido un grupo marginal, una minoría oprimida a lo largo de muchos siglos. Incluso “la homosexualidad apareció como una de las figuras de la sexualidad cuando fue rebajada de la práctica de la sodomía a una suerte de androginia interior, de hermafroditismo del alma” (Foucault, 1996a: 57).

El *andrógino* implica los dos sexos, pero una vertiente de su significado (a nivel figurado) tiene que ver con una apariencia indefinida, con rasgos masculinos y femeninos poco claros. *Hermafrodita* y *bisexual* significan, en su origen, básicamente lo mismo. El segundo término se relaciona actualmente, sobre todo en el ámbito de la sexología y la psicología, con la preferencia por ambos sexos al mantener relaciones sexuales. Sin embargo, para efectos de este trabajo, emplearé la acepción señalada por Sabino Perea:

Sin considerar el concepto actual que se refiere a aquella persona que tiene preferencia y mantiene relaciones sexuales con individuos del propio y del sexo contrario, emplearé el término *bisexual* [y su equivalente, *hermafrodita*] vinculado con la mentalidad de los antiguos, es decir, como el personaje que involucra simultánea y explícitamente características físicas de los dos sexos, el “que es *lo uno y lo otro*, o, en igual medida, *no es ni lo uno ni lo otro* (*neutrum utrumque*), es neutro” (Perea, 1999: 11).

¹³ Sirena tuvo una tía lesbiana: Crucita, hermana de su abuela. “Yo no tengo que reprocharle, aunque nunca le diera por enmatrimoniarse con un hombre, como Dios manda. [...] A mí no me importa lo que diga la gente. Si para ser decente una no tiene que ser de ninguna manera. La decencia viene de todos los colores y de todos los sabores” (Santos-Febres, 2000: 153-154). El discurso liberal y amoroso de la mujer marca ineludiblemente al nieto: ahora él sabe que, si llega el momento, podrá ejercer su preferencia sexual bajo la mirada comprensiva de su abuela.

La fantasía de contener los dos sexos o al menos de vivir las dos experiencias sexuales en un solo cuerpo se extiende prácticamente en todas las mitologías antiguas. La bisexualidad es motivo frecuente en las teogonías universales, baste señalar los ejemplos orientales del hinduismo, donde Shiva es el hermafrodita por excelencia, y la representación china del *ying* y el *yang* que sintetiza la unión de los opuestos.

Entre las deidades del Panteón ubicadas en el filo de la ambigüedad sexual, Dionisio —dios de la vid y de la yedra, del delirio, del entusiasmo, del éxtasis (Guzmán, 1995: 11)— suele representarse como un personaje joven, lampiño, vestido con prendas femeninas (velos) y coronado de flores y frutas. Específicamente en el libro III de las *Metamorfosis* de Ovidio se describe a Dionisio (Baco) tan joven que parece un niño, “a quien no le gusta la guerra ni las armas ni el servicio de los caballos, sino el cabello empapado en mirra,¹⁴ las blandas coronas, la púrpura y el oro bordado en ropas de brillantes colores” (Ovidio, 2003: 110). Se trata de un adolescente que evita —por lo menos en apariencia— la agresividad viril y prefiere no sólo el lujo sino, al igual que las

¹⁴ Dionisio, perfumado de mirra —esencia considerada durante la Antigüedad como uno de los más afamados y eficaces afrodisíacos—, se convierte en una representación ambivalente a partir su apariencia femenina y de la relación con el erotismo que, desde la masculinidad, guarda el efluvio. Cabe recordar que Mirra, hija del rey Cinias, concibió de su padre a Adonis, quien es considerado un dios de la vegetación que se caracteriza por ser representado joven, siempre. Su nacimiento, absolutamente mágico (emerge de su madre transformada en árbol y se impregna de la resina perfumada), guarda como antecedentes una relación incestuosa y una metamorfosis. El aroma seductor y su extraordinaria belleza lo volvieron irresistible. Adonis creció bajo la protección de Perséfone y de Afrodita, ésta lo hizo su amante aun cuando él no había alcanzado la madurez. Muchas veces ella lo previno de los animales feroces del bosque; a pesar de ello, un día en que ambos salieron de cacería, Adonis cayó bajo la fuerza terrible de un jabalí. La fiera le hundió sus colmillos en un muslo y le arrebató la vida (Ovidio, 2003: 557). Es posible inferir que el animal le arrancó el sexo. Por ello la Adonia incluyó la consagración del falo. Su culto fue famoso en Biblos, en él, al inicio, se lloraba su muerte y, posteriormente se aclamaba, en una esplendorosa fiesta, su renacimiento. La devoción por Adonis corría a cargo de las mujeres, pertenecía a ellas. El gozo por la vida y su expresión desenfadada constituían la base sobre la que se sostenía la celebración. Como en todos los ritos religiosos de la Antigüedad Clásica, durante la Adonia se quemaban y ofrecían diversas resinas aromáticas a la divinidad. Es lógico pensar que durante los festejos dedicados a Adonis, el perfume constante era el de la mirra.

Resulta ineludible asociar la mirra con la figura de Cristo, específicamente con el episodio de la adoración de los Reyes Magos. De cada uno recibe un regalo: incienso, porque ser dios; oro, por ser rey, y mirra, por ser hombre. La amargura de la resina del árbol se ha relacionado, tradicionalmente, con la penosa vida del ser humano; sin embargo, a mi parecer, la mirra podría estar relacionada (a través del mito de Adonis) con el rasgo que hace hombre a Cristo: su sexo y, también, con la certeza de la muerte: con mirra fueron ungidos los cadáveres desde el tiempo de los egipcios. Por otro lado, cabe recordar que Adonis es la forma helenizada del semítico *adoni* o *adonai*, que significa “Mi señor”.

mujeres, el uso de afeites e indumentaria sutil y delicada. En *Las bacantes* de Eurípides, basado en el texto de Ovidio, Dionisio regresa a Tebas, su ciudad natal, bajo los rasgos de un efebo de largos cabellos que ejerce un extraordinario poder de seducción indistintamente sobre hombres y mujeres. El mismo efecto de atracción y asombro es el que experimentan quienes son testigos de la imagen de Sirena, incluso antes de que abra la boca para cantar:

Las mujeres se llevan ansiosas las manos al pecho y reviven deseos que una vez tuvieron a la orilla del mar. Un deseo que algunas ahuyentaron hace tiempo, que otras cumplieron por lo oscuro [...] lejos de sus maridos, de sus propios ojos lejos [...]. Los hombres no podían dejar de agarrarse el vientre, les dolía la presencia de aquella Sirena, de aquel ángel que traslucía bajo sus ropajes fuego y hielo seco, fuego y hielo seco (Santos-Febres, 2000: 205-206).

En todos los casos donde se observa el mito del andrógino, se advierte “la aspiración humana de la completud; en las mitologías, la conjunción de lo masculino y lo femenino se interpreta como *perfección*” (Moreno, 2004: 296). La superioridad de este ser es descrita y definida por Platón en *El banquete*:

En otro tiempo la naturaleza humana era muy diferente de lo que es hoy. Primero había tres clases de hombres: los dos sexos que hoy existen, y uno tercero, compuesto de estos dos, el cual ha desaparecido conservándose sólo el nombre. [...] se llamaba andrógino, porque reunía el sexo masculino y el femenino. [...] La diferencia, que se encuentra entre estas tres especies de hombres, nace de la que hay entre sus principios: El Sol produce el sexo masculino, la Tierra el femenino, y la Luna el compuesto de ambos, que participa de la Tierra y del Sol. [...] Los cuerpos eran robustos y vigorosos y de corazón animoso, y por esto concibieron la atrevida idea de escalar el cielo y combatir con los dioses (Platón, 1989: 362).

Conscientes de su extraordinario poder —originado, por supuesto, en la conjunción de ambos sexos que implica por sobre todas las cosas el conocimiento desde las perspectivas femenina

y masculina, es decir, “el poder de un estado sobrehumano”¹⁵— se enfrentan, en un arrebatado de soberbia a su creador. Zeus, conocedor de la fuente extraordinaria de su preeminencia, divide sus cuerpos.

Si bien es cierto que muchas esculturas clásicas muestran cierta indefinición sexual debido a sus formas suaves y redondeadas o a la belleza radiante del rostro, el hermafrodita representado artísticamente no es el personaje puro poseedor de ambos sexos en el pubis descrito por Platón, sino un hombre desde la genitalidad y, al mismo tiempo, una mujer en la restante estructura corporal (tiene senos y caderas amplias). La cara fusiona siempre la belleza juvenil femenina y masculina; baste recordar la celeberrima y hermosa escultura helenística *Hermafrodita dormido*, realizada en el primer o segundo siglo de nuestra era, de la cual se conservan varias copias como la que guarda el Museo del Prado hecha en bronce por Matteo Bonarelli de Lucca a mediados del siglo XVII.

Sin embargo, una cosa parece ser la imagen creada a partir de la fe —que implica un concepto y una visión mentales de valores altísimos— y otra muy distinta la reacción generalizada que suscita la existencia de un hermafrodita de carne y hueso. Igual que en la Antigüedad, la presencia de los dos sexos en un organismo humano es considerada una monstruosidad, una manifestación desgraciada, una malformación que, hoy en día, ha de corregirse hormonal y quirúrgicamente para evitar la ambigüedad. En la época clásica, la reacción ante la cólera de los dioses materializada en un andrógino era la de dar muerte. Pareciera, como entonces, que más allá de la carencia de entendimiento está el horror a enfrentar el inmenso poder que implica la conjunción real, física, de los dos sexos en un solo cuerpo. La idea de una experiencia y un saber completos resulta amenazadora. Es mucho más sencillo lidiar con lo imperfecto. “Durante mucho

¹⁵ V. V. Ivanov recuerda que, según lo señalado por Eisenstein, asumir los rasgos de la deidad remota que implica los dos sexos permite la conexión con este poder y, también, advertir que el concepto del ser andrógino, al igual que otras formas de “sabiduría primitiva”, es “un hecho especialmente poetizado (o antes mitificado) biológico (o antes sociológico)” (Ivanov, 1989: 26-27).

tiempo los hermafroditas fueron criminales, retoños del crimen, puesto que su disposición anatómica, su ser mismo embrollaba y trastornaba la ley que distinguía los sexos y prescribía su conjunción” (Foucault, 1996a: 50).

En la actualidad los medios masivos de comunicación se ubican como la base sobre la que se estructura la mitología contemporánea. *Los chicos no lloran* (*Boys don't cry*, 1999) de Kimberly Peirce, *Juego de lágrimas* (*The crying game*, 1992) de Neil Jordan, *El lugar sin límites* (1977) de Arturo Ripstein, *Tacones lejanos* (1990), *Todo sobre mi madre* (1999) y *La mala educación* (2004) de Pedro Almodóvar constituyen, entre otros, ejemplos de trabajos cinematográficos que incluyen personajes que transgreden los cánones de la sexualidad unívoca: en cada uno de estos casos están presentes individuos travestidos.¹⁶ Desde una perspectiva general, el travestismo es el acto de usar indumentaria propia del sexo opuesto.¹⁷

[El término *travestido*] se aplica a aquel individuo que viste con ropas consideradas por la sociedad a que pertenece [*sic*] como propias del sexo contrario y que lo hace con intenciones eróticas. Esta última aclaración es de especial importancia, porque si no hay componente sexual, sería preferible utilizar el término «transformista» (Ruse, 1989: 17).

El travestismo es un fenómeno psicológico y cultural. En ocasiones los travestidos son heterosexuales que se disfrazan de mujer en circunstancias especiales como el carnaval o para ganarse la vida en el medio del espectáculo. Se trata de “hombres masculinos para los cuales el ser macho, la masculinidad y la virilidad son esenciales. [...] nunca dudan de su identidad de hombre.

¹⁶ “Eisenstein [...] sugirió que el [...] transvestismo [*sic*] se relaciona con muchas supersticiones y rituales ligados con el culto de “un solo” ser andrógino original que luego se dividió en dos formas separadas, es decir, el principio masculino y femenino” (Ivanov, 1989: 24).

¹⁷ Agnès Faure-Oppenheimer señala que, para Stoller, el empleo de ropa femenina por parte de hombres y viceversa “se halla en diversas personalidades: en los niños, con o sin patología; en determinadas circunstancias, como el carnaval; en los transexuales, en ciertos homosexuales y en los travestis” (Faure-Oppenheimer, 1980: 42).

Generalmente heterosexuales, quieren causar la ilusión de ser «mujer», pero una mujer particular que estaría provista de pene” (Faure-Oppenheimer, 1980: 47).

La mujer fálica constituye un término fundamental para la operatoria del psicoanálisis, es acuñado por Freud —desde lo simbólico, relacionado con las fiestas dionisiacas y las bacanales— y empleado, posteriormente, por Lacan con claras implicaciones de potencia y generación. Es obvio notar que no se emparenta con una vertiente biológica porque no se refiere directamente al pene. La mujer fálica, desde la perspectiva freudiana muestra ciertas características viriles con relación a la posesión y al poder: tiene lo que posee porque puede. Es autosuficiente, atractiva y con un dominio especial y casi irreal sobre los hombres. Todopoderosa, ejerce una portentosa seducción (incluso relacionada con la muerte) a partir de su cuerpo erotizado. Sin embargo, no puede dejar de relacionarse esta imagen con la representación que personifica el travesti. No existe una encarnación más perfecta de la mujer fálica —en el sentido estricto— que la de un ser, cuya apariencia femenina esconde, como un misterio, un pene. El travesti representa a la mujer fálica desde un cuerpo fálico; reúne, mediante el artificio, ambos sexos, y permite la cercanía a la todopoderosa e (in)visible marca de su cuerpo original.

los hombres muertos a la salida del camerino, dándole lo que él [Sirena] quisiera por una noche, una sola, en la cual le pudieran quitar paso a paso las pestañas postizas, el rubor de las mejillas, el color de los labios, lamerle su traje de lentejuelas y escote, besarle temblorosos el principio de sus pechitos adolescentes, la exigua cinturita y luego aquello que bajo esparadrapo y gasa Selenia guardaba como su perla submarina. Muchos habían jurado dar cualquier cosa por verlo desnuda, quién sabe si hombre, si mujer, si ángel escapado de los cielos o Luzbel adolescente (Santos-Febres, 2000: 63-64).

Acaso sea porque en el protagonista de *Sirena Selenia vestida de pena* se materializa el ser *completo*, el narrador omnisciente de la novela suele referirse al personaje ya sea con artículos, pronombres y morfemas femeninos o masculinos en una suerte de *travestismo lingüístico* que

permite expresar la sexualidad imprecisa del personaje: “pero bien sabía **la** sirena que para **él** no había gran diferencia entre un hogar de crianza y un círculo del infierno” (Santos-Febres, 2000: 19. Las negritas son mías).

Por lo general, los travestis homosexuales constituyen un grupo rechazado y discriminado no sólo por personas que no comparten sus preferencias, sino, incluso, por aquéllas que, insertas en el ámbito gay, no emplean vestimenta femenina ni proyectan un aspecto afeminado. El mundo en el que se desenvuelven está plagado de envidias y celos. La solidaridad y el cariño coexisten en forma paralela con la rivalidad, con la eterna competencia para lograr el mejor *engaño*. La importancia que tiene la amistad en el contexto gay se relaciona directamente con la vida afectiva. Los homosexuales que se travisten, generalmente rechazados, vilipendiados y maltrados por sus parientes, comparten su tiempo, laboral y/o libre, con su familia de elección.¹⁸

Además, la apariencia física de los travestis, no les permite ingresar al ambiente laboral formal por lo que se ven orillados, la mayoría de las ocasiones, a ejercer el comercio sexual callejero o, en el mejor de los casos, a dedicarse al *show bussines*.¹⁹ El caso de Valentina Frenesí ejemplifica la primera situación en la novela: ella nunca requirió de la simulación exagerada de las *chicas del espectáculo*. Se maquillaba, pero nunca recargaba su rostro con *rouge* o labial. No usaba pelucas y podía presumir que era de dueña de la trenza teñida en *midnight auberne*²⁰ con la que coronaba su *look* de diva callejera. Complementaba su indumentaria con una feminidad aprendida, a lo largo de

¹⁸ La ruptura de la célula familiar puede ser observada en la novela principalmente en las circunstancias de dos personajes: ni Selena ni Leocadio tienen una familia nuclear, sino que han formado, con otros rechazados, familias de reemplazo. La primera lo hace con Valentina Frenesí, pero no con Martha Divine (aun cuando la llame “mamá”), pues se percata de que ésta pretende explotarla. Por su parte, el segundo, aunque no por voluntad propia, se suma a la familia de doña Adelina.

¹⁹ Se trate del escenario o de la esquina, los espacios en los que se desenvuelven los travestis son siempre, y en todos los casos, marginales.

²⁰ Balushka y Martha Divine se tiñen el cabello en el mismo tono (Santos-Febres, 2000: 74, 186).

muchos años, en revistas de moda. Su apariencia le permite sobrevivir junto con el sirenito²¹ en el peligroso e incierto mundo callejero.

[Valentina] le enseñó [al sirenito] a profesionalizarse. Fue ella quien le informó sobre los precios por trabajo —«A diez la estrujada, a ocho las manosedas con venida y si puedes de veinticinco a cuarenta el polvo. No te dejes regatear de más. Tú controlas este juego. El plástico va por la casa»— (Santos-Febres, 2000: 78).

El protagonista aprovecha el deseo que despierta en los hombres, pero no lo disfruta. A diferencia Martha Divine, Hugo Graubel o Leocadio —cuyo interés por personas del sexo masculino se manifiesta en múltiples ocasiones a lo largo del texto—, el personaje principal de la novela nunca expresa abiertamente su anhelo ardoroso por individuos de su mismo sexo.²² Cuando se prostituye, lo hace con el objetivo prioritario de sobrevivir. Consiente, por una cantidad que le permitirá aportar algo para la manutención de la casa que comparte con Valentina, el contacto de su cuerpo, específicamente de su falo. Generalmente sus clientes le practican felación mientras él se evade en el canto (Santos-Febres, 2000: 92-93). Lo mismo ocurre en el primer encuentro sexual que tiene con Hugo Graubel. No le excita la presencia de un hombre anhelante. Consigue la erección y la eyaculación a partir del estímulo que el otro ejerce sobre su portentosa genitalidad.

La Sirenita quinceañera quedó desnuda bajo las manos de su anfitrión, [...] su único hábito tirado en la grama, enroscándose a los pies como una espuma de mar. Los bucles perfumados, la cara perfectamente hecha en tonos malva-coral, el cuerpito menudo, la tez bronceada y cremosa, el pechito, los hombritos, las caderitas y, en medio de toda aquella menudencia, una verga succulenta, ancha como un reptil de agua, ancha y espesa, en el mismo medio de toda aquella fragilidad (Santos-Febres, 2000: 220).

²¹ El protagonista es masculino mientras su abuela vive y, posteriormente, cuando se prostituye. Después, bajo la protección de Martha Divine, asume una identidad, si no más femenina, sí ambivalente, cuando empieza a cantar profesionalmente.

²² Acaso éste sea el resultado de haber sufrido la violación.

Aun cuando los travestis mantienen “oculta” su diferencia anatómica, su cuerpo se “desdobla” a una nueva fisiología que ofrece la concreción de ser mujer y algo más. De este modo despiertan en los hombres que los buscan el deseo por el descubrimiento de lo que, a pesar del disfraz, es evidente. “El otro caballero [Hugo Graubel] se adelantaba a la presentación. Quería mirar de cerca aquella criatura, aquel ángel caído, aquel perfil de niña marimacha, delicadamente hecho, que entre las penumbras del bar brillaba con luz propia” (Santos-Febres, 2000: 50).

Este hecho revela una conducta particular en países o medios particularmente homofóbicos: sólo a partir del travestismo los hombres pueden tener relaciones sexuales con individuos de su mismo sexo sin el peligro de ser señalados como homosexuales. Así, “los travestidos ofrecen a los hombres «heterosexuales» una forma [...] de tener relaciones sexuales con otros hombres sin poner en tela de juicio su propia masculinidad” (Castañeda, 2003: 213).²³ Los travestis, como ningún otro grupo, demuestran que el género es performativo²⁴ al ubicarse en una dualidad permanente entre lo masculino y lo femenino, en la incertidumbre intermedia, justo al borde del abismo, en el umbral de la negación y de la afirmación.

El travestismo, esa otra piel, ese otro modo de ser y existir que todos deseamos y/o reprimimos, para de alguna manera captar el signo que lleva a auscultar y sentir el ritmo de los rituales diferenciados, donde se puede reconocer el drama de la modernidad puertorriqueña más marginal y excéntrica (Díaz, 2003: 30).

²³ Ocurre también una situación peculiar dentro de la homosexualidad masculina: es muy común pensar que, debido al rol activo o pasivo que los integrantes de la pareja desempeñan en determinadas actividades de su vida cotidiana (sobre todo cuando mantienen relaciones sexuales), uno es más hombre que el otro. Así, Migueles le asegura a Leocadio: “—El hombre es el que dirige, el que decide. El otro es la mujer” (Santos-Febres, 2000: 252).

²⁴ “todo género es un tipo de transformismo (*drag*) porque se fundamenta en la imitación de un original que en el fondo es copia. En el escenario heterosexual se quiere reproducir un tipo ideal que se aproxima a un original y cuyo acto (*performance*) produce la ilusión de una esencia intrínseca y posee profundidad y validez únicas y primigenias que le permiten naturalizarse” (Díaz, 2003: 28).

En voz de la abuela de Selena se da a conocer un extraño caso de travestismo: el de tipo racial, que descubre, en su práctica, un contexto discriminatorio. “Diplo”, Ramón Augusto Ortiz del Rivero (Naguabo, P.R., 1909-1956), considerado el mejor actor cómico puertorriqueño de la primera mitad del siglo XX,²⁵ inició su carrera en la radio, pero, al integrarse a la televisión, se untó la cara con betún para hacer reír a una sociedad agobiada por el desempleo, el hambre y la enfermedad (PuertoRico.com, pár. 4).

¿Y por qué se pintaba la cara, abuela? Qué sé yo sería porque los del canal no encontraban artistas negros de verdad a quienes darles el papel. Eso sí que es extraño. ¿Tú crees, nene? Claro, abuela, si lo más que hay en este país son negros; músicos, bailarines. Oye, pensándolo bien, yo creo que tú tienen razón. Quizás pintaban a Diplo porque no querían contratar un negro actor (Santos-Febres, 2000: 148-149).

Un travestismo inverso al de Rivero es el que describe Martha cuando cuenta a Sirena sobre los años dorados del espectáculo nocturno en San Juan, en los que los números de imitación de las cantantes de moda era lo que más gustaba. La Divine relata el caso de una *performer* famosa cuyo *show* cómico salía de lo ordinario porque rechazaba el *glamour* al que todos los travestis aspiraban a partir de su indumentaria:

ella siempre se vestía de nena y se ponía una peluca de dos trenzas con la que salía al escenario. Una peluca rubia de trenzas largas como de aldeana holandesa. Y eso que ella era de un colorcito caoba, con unas bombas que hacía temblar cada vez que doblaba a Carmen Delia Dipiní (Santos-Febres, 2000: 33).

En la cultura actual donde se ha impuesto, como valor absoluto, la imagen (Lipovetsky, 1998: 72-95), todo se basa en el aspecto. Vivimos en la era de la apariencia: hay que parecer

²⁵ Cabe señalar que Rivero fue compositor de boleros, entre los más famosos destacan “Dondequiera que tú vayas” y “Por qué será” (PuertoRico.com, pár. 10). También trabajó con Sylvia Rexach (Oliveras, pár. 3).

jóvenes, atractivos, bellos, interesantes, simpáticos, inteligentes, en fin, siempre parecer otro, el que no somos para, a partir de esa apariencia, seducir.

[...] la mujer, en el travesti contemporáneo, se proclama como una apoteosis, el ser femenino es resucitado como ídolo a partir de la ficción. La figura del travesti remite al antiguo mito del andrógino, donde hombre y mujer son complementarios, mito adánico. El concepto de simulación resulta esencial. Disfrazarse de mujer es “hacer como si”, pero este acto transforma la oposición real entre hombre y mujer porque ya no existe claramente la oposición binaria entre lo uno y lo otro. Visto como proceso semiótico, la simulación de la mujer se puede comparar a la escritura: al pintarse y vestirse de mujer, el travesti se señala como objeto cifrado (Sarduy, 1999: 1297).

Los travestis que habitan la novela de Santos-Febres no se crean como simples émulo de la mujer. Su intención, más allá de la imitación convincente, consiste en la conformación de una feminidad, más que absoluta y refinada, exagerada. Las *drag queen*, es decir aquéllos que se dedican al espectáculo, se constituyen como parodias²⁶ de las grandes estrellas del cine, de la música, de la sociedad.

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 le 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 (Santos-Febres, 2000: 31).

La parodia es la repetición con diferencia, con distancia, implica necesariamente un cambio de punto de vista, en el que se retrabajan las convenciones ya aceptadas. Tiene como forma

²⁶ La parodia ha de entenderse como el paradigma de la evolución estética y cambio histórico, no como figura retórica. La parodia es autorreflexiva, no sólo habla del tema, sino del recurso de la creación. Es un instrumento para cuestionar la corriente, época o modelo anterior (Hutcheon, 2000: 30-49). En ella el humor no es un elemento omnipresente. No hay nada en su definición original que vincule directamente a la parodia con el ridículo y el humor: *Para* (junto, al lado de, contra) /*odos* (canto).

la síntesis o la incorporación y, como función, el contraste.²⁷ El elemento parodiante se refiere a uno parodiado. El reto del espectador —no sólo en el caso del mundo del espectáculo gay— consiste en reconocer éste dentro de aquél para advertir la parodia; ésta funciona a partir del estereotipo, cuanto más conocido, resulta más fácil advertirla.

Las *drag queen* no tienen como objetivo constituirse como clones de las mujeres, sobre todo porque siempre se advierte el origen del sexo biológico. Llevan su transformación a los niveles de la exageración y la teatralización: la hiperconstrucción. Pero este montaje no puede ser realizado al azar. Ha de considerarse la materia prima con la que se cuenta porque de otra manera resultará imposible establecer el parecido con el modelo. Sólo cuando el objetivo se consigue —cuando el individuo se convierte en ilusión materializada— podrá incluirse como parte de una noche de fantasía.

Renny era transformista. Hacía una Diana Ross de morir. Copiaba su ajuar, sus poses, su pelucón de melena... Además el parecido físico era espeluznante, porque la Renny era una prieta flaca, medio tísica de ojazos grandes y facciones perfiladas, igualita a la Diana. Su estudio de la diva era exhaustivo. Se sabía las canciones de memoria, las pausas, los respiros, repeticiones, subidas de galillo y bajones tonales. En todo la imitaba a la perfección (Santos-Febres, 2000: 32).

La apariencia bipartida entre los bordes de lo masculino y lo femenino, característica inherente del travesti, lleva, por otro lado, a recordar la definición que del cuerpo grotesco, inserto en el contexto del carnaval, hace Bajtín:

²⁷ De ahí que la parodia sea, sobre todo en el contexto artístico, bitextual, dialógica y polifónica porque implica, en el caso de la literatura, una operación de lectura de textos que se friccionan entre sí (Bajtín, 2003: 15, 47-50, 67-72). Ninguna obra de arte es, en realidad, original; pero tampoco —a partir de su naturaleza paródica— puede ser considerada como cita, alusión o imitación.

La vida es descubierta en su proceso ambivalente, interiormente contradictorio. No hay nada perfecto ni completo, es la quintaesencia de lo incompleto. Ésta es precisamente la concepción grotesca del cuerpo.

[...]

el cuerpo grotesco [...] franquea sus propios límites. [...] Es un cuerpo eternamente incompleto, eternamente creado y creador, un eslabón en la cadena de la evolución de la especie, o, más exactamente, dos eslabones observados en su punto de unión, donde uno entra en el otro (Bajtín, 1993: 29-30).

Los extremos se conjuntan en la construcción permanente de una estructura inacabada, inconclusa, en constante evolución y metamorfosis. Los valores ubicados en límites completamente opuestos son los que permiten la movilidad perenne de lo grotesco. Sin embargo, la aparente inestabilidad que esta idea ofrece, lleva al individuo, ocasionalmente, a la búsqueda de *coherencia* y, con ello, a la ruptura con una de las ideas fundamentales del carnaval. En el caso de la novela de Santos-Febres, este desajuste se manifiesta en sólo un personaje, Martha Divine, a través de su ansiado deseo de totalidad:

Martha aferra sus manos al mango del asiento. [...] los aterrizajes y los despegues siempre le revolcaban el ansia. Y no había ansia en el mundo que no provocara a Martha pensar en su cuerpo.

Oh sí, su cuerpo, el disfraz que era su cuerpo. Temblaba tan sólo de pensar que alguien, en pleno take-off, la señalara con el dedo y gritara: «Miren eso. Eso no es una mujer».

[...]

Pero con el dinero que consiga en este viaje terminará de hacerse la operación, que es un cambio muy difícil. A ella no le importan los sacrificios. Operarse no es lo mismo que vestirse y eso sólo 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 (Santos-Febres, 2000: 18-19).

El cuerpo de Martha Divine aparece como un espacio o arquitectura inhabitable, como la ausencia del lugar propio. A pesar de la cuidadosa construcción como imagen exterior, esta corporalidad incoherente equivale a la desmaterialización del ser, al hecho de advertirse en el cuerpo equivocado; de ahí el afán de conseguir la transformación de hombre a mujer de modo satisfactorio,

lo que incluye tratamientos quirúrgicos y estéticos. Caso contrario es el de Serena: “Ella todavía podía cambiar de cuerpos sin traumas mayores. Efebo de lupanar o loquita fabulosa, el lujo que se daba la Sirena pocos podían dárselo” (Santos-Febres, 2000: 116). El protagonista manifiesta como un conflicto el ubicarse en la frontera de ambos sexos. Pareciera que al saberse “la pura encarnación de lo imposible” (Santos-Febres, 2000: 207), reconoce el origen antiguo del que emana todo su poder:

Según la concepción de Eisenstein, analizada en *Grundproblem* y *Method*, “todas las formas regresivas, es decir, las formas que reproducen las etapas normalmente historicosocial y biológicamente arcaicas, inevitablemente llevan a una regresión mística religiosa de la conciencia y de formas de actividad” (Ivanov, 1989: 26).

Como ya se ha señalado este travesti no se viste de mujer sólo para atraer a los hombres; su disfraz implica, siempre, los dos sexos. Su atractivo se funda, precisamente, en esa ambigüedad. El travestismo que se define por su indecisión sexual, inserto en la dinámica de lo verdaderamente grotesco, implica la imperfección y el vaivén de la existencia, describe dos cuerpos en el interior de uno (Bajtín, 1993: 52-53). Se trata de una versión del hermafrodita de artificio que supone la cara verdadera escondida bajo el antifaz. La figura andrógina e imprecisa de Sirena le permite concretar la seducción como un juego variable que supera la táctica sexual. Desplaza la verdad a partir del entorno irreal en el que se mueve. Ahí se confunde con su propio deseo y, hechizado, embelesa a los demás, sin importar si se trata de hombres o mujeres.

Seducir es morir como realidad y producirse como ilusión.

Es caer en su propia trampa y moverse en un mundo encantado. Tal es la fuerza de la mujer seductora, que se enreda en su propio deseo, y se encanta a sí misma al ser una ilusión en la que los demás caerán a su vez. [...] La estrategia de la seducción es la ilusión. Acecha a todo lo que puede confundirse con su propia realidad. Ahí hay un recurso de una fabulosa potencia. Pues si la producción sólo sabe producir objetos, signos reales, y obtiene de ello

algún poder, la seducción no produce más que ilusión y obtiene de ella todos los poderes (Baudrillard, 1990: 69).

La ilusión, en el caso de Sirena, tiene su base en la apariencia, en el desafío a su propia naturaleza, en la libertad de materializar la esencia de su deseo. Sin embargo, se trata de un proceso de transformación incompleta –característico de la imagen grotesca– que oscila entre dos extremos: el del nacimiento y el del fin del cambio (Bajtín, 1993: 28). Al ubicarse en un estadio intermedio entre lo que nace y lo que muere, entre lo que es y no es, el personaje se convierte en objeto de seducción.

[Para Charles Baudelaire] “La mujer está por completo en su derecho, e incluso cumple una especie de deber aplicándose en parecer mágica y sobrenatural; es necesario que asombre, que hechice; ídolo, debe dorarse para ser adorada. Debe, pues, tomar de todas las artes los medios de elevarse por encima de la naturaleza para subyugar mejor los corazones y herir los espíritus. Importa muy poco que la artimaña y el artificio sean conocidos por todos, si el éxito es seguro y el efecto siempre irresistible” (cit. en Baudrillard, 1990: 90).

Mayra Santos-Febres describe, en uno de los capítulos más memorables de la novela, la metamorfosis del adolescente de rostro delicado en el portento de arrebatadora belleza que es la consumada bohemiana:

Así [Martha Divine] iba borrando de la faz de la tierra los rasgos distintivos del rostro del adolescente, para después dibujarlos nuevamente con delineador negro y luego rojo, rellenar los labios de lipstick raspberry wine en tonos mate, cubrirlos con una finísima capa de más polvo, y someterlos a otra de lipstick bien brillante, con gloss que los hiciera relumbrar contra las candilejas del escenario. Hoy les pondría polvos de escarcha plateada, para lograr destellos de fantasía y el marco perfecto para sus canciones de amor (Santos-Febres, 2000: 46-47).

El maquillaje se convierte en la herramienta fundamental de una transformación que, en el texto, abarca largos párrafos. Inicia con la aplicación de “una pasta de base pancake marrón rojizo”

(Santos-Febres, 2000: 45) que anula la identidad del muchachito que se ha bañado y depilado previamente, y, sobre esta base rígida y amorfa, Martha Divine esculpe un rostro nuevo como si se tratase de una máscara de hermosura perfecta.

La máscara [como el maquillaje del travesti] expresa la alegría de las sucesiones y reencarnaciones, la alegre relatividad y la negación de la identidad y del sentido único, la negación de la estúpida autoidentificación y coincidencia consigo mismo; [...] es una expresión de las transferencias, de las metamorfosis, de la violación de las fronteras naturales (Bajtín, 1993: 41-42).

El maquillaje, como variación de la máscara carnavalesca, permite la libertad de quien lo usa para aproximarse a una visión completamente diferente de sí mismo; sin embargo, por sí solo no cumple con el objetivo de la metamorfosis total. El vestuario, entonces, hace su aparición para completar, en el caso de la cantante, la imagen seductora:²⁸

Después de arduas deliberaciones mientras la Sirena se bañaba, la tutora había determinado que el feliz ganador sería el traje largo de noche, en imitación de seda cruda color perla, con bordados de pedrería rosada y lentejuelas blancas, formando arabescos biselados alrededor del pecho. El escote del traje era redondo, discreto, dejando los brazos al descubierto. A la altura del muslo, le surgía una profunda grieta que destapaba la pierna derecha. Esa iría enfundada en medias traslúcidas de un tono levemente más oscuro que la piel de la Sirena. Las tacas en cuero rosado perla, combinaban con los patrones bordados del traje. Eran cerradas al frente, de trabilla delgada que resbalaría sigilosa por tobillo y talón (Santos-Febres, 2000: 47).

Si bien, el empleo de cosméticos y la elección de la ropa son procesos fundamentales para la transformación, ubicado entre ambos existe otro ritual ineludible para el travesti: el ocultamiento de los órganos sexuales masculinos. Si éstos resultaran evidentes bajo el disfraz, la ilusión quedaría rota:

²⁸ “Uno de los elementos indispensables de la fiesta popular era el *disfraz*, o sea la *renovación* de las ropas y la personalidad social” (Bajtín, 1993: 78).

La sombra puesta, los ojos delineados, ennegrecidas con rimmel las pestañas y cejas. Faltaba aún el rito de las gasas y el esparadrápalo para el estoqueo, que no era nada fácil. No es que la Sirena quisiera alardear, pero allí abajo tenía para dar y repartir. Cada vez que llegaban a esa etapa, Miss Martha le montaba una chacota. «Ay hija, estoy loca porque empieces a tomarte las hormonas a ver si la cosa esa se encoge. Voy a tener que empezar a cobrarte de más, para cubrir lo que gasto en esparadrápalo.» Mediante esa burla, lo sabían ella y su protegida, Martha disipaba la gula y la sorpresa ante el tamaño genital de su ahijadita. Asombrada, no se podía explicar cómo de un cuerpecito tan frágil y delgado colgara semejante guindalejo. [...] Si Martha no la viera con ojos de madre y de empresaria, no habría dudado en meterse aquel canto de carne por algún boquete, nada más que por satisfacer la curiosidad de sentirlo dentro, en su total magnitud (Santos-Febres, 2000: 48-49).

El cuerpo bipartido, transformado a partir de la perspectiva del cuerpo imaginario, se estructura desde el contexto de lo virtual, como simulacro y simulación, como una construcción fantástica que permite no sólo la percepción, sino el acceso a otro mundo. En este sentido, es el espacio de la magia y del poder.

La exageración del cuerpo o de algunos elementos que lo conforman es, sin lugar a dudas, uno de los signos característicos de lo grotesco (Bajtín, 1993: 276). Permite, en el caso de la novela, acentuar el carácter ambivalente de Sirena y, con ello, desatar la fantasía de cuantos entran en contacto con su imagen y con su voz. “Los sentidos, sin perder sus poderes, se convierten en servidores de la imaginación y nos hacen oír lo inaudito y ver lo imperceptible” (Paz, 1997: 9). El personaje, en su inconclusividad, en su invención, en su juego de representación lleva al deseo que despierta no a un nivel simple de sexualidad —animal, automática—, sino a otro que implica, como la propia Sirena, la variación incesante y la presencia de opuestos: el del erotismo (Paz, 1997: 15-17). Entre la represión y la licencia, la sublimación y la perversión, la virtud y el pecado, el erotismo desarrolla y aumenta su fuerza palpitante e intensa, y en la imaginación encuentra su detonador. En este permanente ir y venir de un extremo a otro —al igual que lo carnavalesco—, el erotismo define su carácter inacabado, en perpetua creación y movimiento. En esta dinámica del deseo, quienes caen

en el hechizo de la Sirena —mezcla de sorpresa, incredulidad, codicia y ansiedad— buscan fundirse en ella:

Toda operación del erotismo tiene como fin alcanzar al ser en lo más íntimo, hasta el punto del desfallecimiento. El paso del estado normal al estado del deseo erótico supone en nosotros una disolución relativa del ser, tal como está constituido en el orden de la discontinuidad. Este término de disolución responde a la expresión corriente de la vida *disoluta*, que se vincula con la actividad erótica. [...] Toda la operación erótica tiene como principio una destrucción de la estructura de ser cerrado que es, en su estado normal, cada uno de los partícipes del juego (Bataille, 1997: 22).

La imaginación medra y supera todo margen gracias a la presencia del anhelo por lo que es ajeno y que se quiere aprehender con todos los sentidos, hecho que permite a la conciencia dejarse dominar por la carne. Con respecto a lo anterior, Foucault señala, con base en Platón, que “no podría haber deseo sin privación, sin carencia de la cosa deseada, y sin mezcla por consiguiente de cierto sufrimiento” (Foucault, 1996a: 42). Apresar y poseer el cuerpo del otro en la distancia equivale al anhelo de un nuevo deleite, a la expectativa de la satisfacción, “a un anticipo prometedor, que es placer preliminar, telón de fondo para el despliegue de la excitación” (Puget, 2001: 66).

El erotismo rebasa el nivel del instinto, es absoluta creación del ser humano. Su poder estriba, entre otras cosas, en la sed sexual insaciable del hombre, quien, a diferencia del resto de los animales, no conoce periodos de celo y de reposo, es capaz del goce sexual sin restricción. Acto, deseo y placer son elementos fuertemente ligados a la experiencia del erotismo y se vinculan de manera cíclica: “el deseo que lleva al acto, el acto que está ligado al placer y el placer que suscita el deseo” (Foucault, 1996a: 42). La búsqueda del gozo erótico, como todos aquéllos que se experimentan a lo largo de la vida, será buscado una y otra vez, así como los mecanismos para aumentarlo, si es posible. El erotismo es, por sobre todas las cosas, invención, representación,

variación incesante, transición de la imaginación sublime a la imaginación perversa, de la contención a la permisión.

La visión que ofrece el personaje principal al momento de aparecer travestido desata el deseo y la fantasía. Incluso su nombre acuático y celeste²⁹ evoca seducciones eternas. Sirena Selena, —tal como los seres míticos habitantes de los océanos que alguna vez casi lograron ser la perdición de Odiseo— hechiza a todo aquel que la escucha cantar.³⁰ Igual que aquéllas, seres elementales carentes y ávidos de alma, la sirena de artificio busca robar la de los hombres que la escuchan.³¹ Este híbrido compuesto por dos entes primordiales: la mujer y el pez,³² resulta ser también la metáfora del ser de naturaleza dual, inasible, indomable, voraz y todopoderoso que es el protagonista.

Ninfas, ondinas y otras mujeres de agua se representan generalmente con la parte superior del cuerpo como mujeres, pero con la parte inferior en forma de pez (cola de pez), por lo que sólo son personificaciones fragmentarias del ser femenino (Biedermann, 1993: 418).

²⁹ Ambas naturalezas combinadas en el nombre del personaje principal concuerdan con las que constituyen el cuerpo grotesco, según Bajtín: “[...] el cuerpo grotesco es cósmico y universal [...] está directamente ligado al sol y a los astros, relacionado con los signos del Zodíaco y reflejado en la jerarquía cósmica; este cuerpo puede fusionarse con diversos fenómenos de la naturaleza: montañas, ríos, mares, islas y continente, y puede asimismo cubrir todo el universo” (Bajtín, 1993: 286-287).

Por otro lado, el nombre del protagonista hace alusión al mar y a lo exótico. Y uno de los contextos que enmarcan de manera perfecta estos dos elementos es el Caribe: “Sometimes you wish to be half naked, running around the beach filled to the brim with pretty boys. And where else can you get that at a fair price? The Caribbean! The beaches, the sun, the laid-back atmosphere” (Santos-Febres, 2000: 191).

³⁰ Canto XII de *Odisea* (Homero, 2000: 190-195). El caso de este travesti dedicado al espectáculo es particularmente especial: por lo general las dragas realizan su *performance* con base en el *play back*; sus voces nunca alcanzan la perfección imitativa del modelo femenino particular que emulan. Sirena es sirena porque canta.

³¹ Cabe recordar que las sirenas eran, en un principio, pájaros con pecho y cabeza de mujer que habitaban una isla en medio del mar. Con esta anatomía fueron retratadas en 1891 por el prerrafaelita John William Waterhouse en su célebre cuadro *Ulysses and the sirens*. Debido, seguramente, a su entorno sufrieron una metamorfosis a lo largo de la historia de la humanidad. Lo único que conservaron de su condición original de aves fue el canto.

³² “[Todo ser mítico mixto] representa el grotesco por excelencia. La combinación de formas humanas y animales es una manifestación típica de las más antiguas del grotesco” (Bajtín, 1993: 101).

La representación de las sirenas tuvo, sobre todo en la Edad Media, un vínculo directo con lo maligno. A partir de sus atributos clásicos evolucionaron para convertirse en una especie de demonios que se disputaban el alma de los hombres e, incluso, según Guillaume le Clerc en su *Bestiaire divin*, llegaron a ser equivalentes del propio Lucifer:

“una vez que nos hemos habituado al placer, a la lujuria, al bienestar del cuerpo, a la glotonería y a la embriaguez, al goce de los bienes de este mundo y a la riqueza, a la frecuentación de las damas y a los caballos bien alimentados, y a la magnificencia de las telas suntuosas, nos vemos atraídos sin cesar hacia ese lado, ansiamos llegar a él, nos demoramos en esos lugares tanto tiempo que, a pesar de nosotros mismos, nos dormimos en ellos; entonces la sirena nos mata, es decir, el Diablo, que nos ha conducido a esos lugares nos hace hundirnos tan profundamente en los vicios que nos encierra enteramente en sus redes. Entonces nos ataca; entonces se lanza contra nosotros y nos mata, nos traspasa el corazón lo mismo que hacen las sirenas con los marinos que recorren los mares” (cit. en Brasey, 2001: 46).

Las sirenas no sólo conducían al infortunio a partir de su canto: se podía perder el alma por el solo hecho de escucharlas, pero también por tocarlas. El castigo divino resultaba ineludible al establecer contacto con su insaciable y perversa sexualidad. Bajo esta idea fueron esculpidas y pintadas en muchas iglesias románicas:

Para ilustrar esta lubricidad, las sirenas medievales se representaban a menudo con un apéndice caudal doble, semejante a dos piernas cubiertas de escamas, que sostienen ampliamente separadas ayudándose con las dos manos, y exponiendo así su intimidad a todas las miradas.

[...]

Sus colas pisciformes a veces se vuelven serpentinadas, para insistir en la filiación entre la sirena lasciva y la serpiente tentadora (Brasey, 2001: 51).

Propensas al cambio prácticamente desde sus primeras descripciones en textos antiguos o en representaciones pictóricas, las sirenas enfrentaron a una última y radical mudanza hacia los siglos XV y XVI:

Los artistas y artesanos del Renacimiento continuaron pintando y esculpiendo sirenas más que nunca, pero en una óptica decididamente distinta. Las mujeres-peces dejaron de ser asimiladas sistemáticamente al pecado de la carne, a la prostitución y a la condenación eterna para convertirse en protectoras y mascotas. Ya no se consideraron causantes de naufragios, sino como guardianas del mar, y se vieron sus efigies adornando cartas marinas, escudos de armas de las ciudades portuarias y sobre todo proas de navíos. Orgullosas, altivas, sacando el pecho, los cabellos al viento, hendiendo las olas con sus cuerpos que se ofrecen, estos mascarones de proa indican la rehabilitación de las sirenas entre los marinos. Pintadas a menudo en azul y oro, colores de la Virgen María, hacían la función de madonas (Brasey, 2001: 56).

Estos habitantes inherentes de los océanos y de los mares hacen de su entorno el mejor de sus aliados. “[El agua] se relacionó predominantemente [...] con el «lado femenino» del cosmos” (Biedermann, 1993: 418). Sirena inicia el rito de la encarnación de su belleza a partir del agua. Se sumerge largos minutos en la tina de su habitación en el hotel Conquistador y, en contacto con su elemento natural, deja de ser el delgadísimo adolescente que se hizo pasar por hijo de Martha durante el vuelo hacia Santo Domingo. Dispone su cuerpo, a partir del afeitado y la exfoliación, para la metamorfosis asombrosa; pero también prepara su voz hechizante: hace gárgaras con una rara fórmula que recuerda al agua marina (sal cristalizada disuelta en agua de azahar) y, al fin, relajada y lista para que Martha ingrese a sus dominios con su caja repleta de cosméticos y de magia, repasa mentalmente “cada línea de cada canción” (Santos-Febres, 2000: 45) que cantará para conseguir el contrato que ella y su tutora anhelan. Los matices del maquillaje, el color de los vestidos y las joyas que emplea el travesti son propios de su esencia marina y lunar: hace uso de perlas y de tonos nacarados en el traje largo de noche, los zapatos y el brazalete (Santos-Febres, 2000: 47). El ambiente marino envuelve constantemente al protagonista, como cuando llora la muerte de Valentina Frenesí: “Hecha un mar de pena, Sirena se atragantaba en su propio aire” (Santos-Febres,

2000: 105). La secuencia en la que todo es mar en y alrededor de ella es aquélla en la que canta en la residencia de Hugo Graubel:

labios enteramente para el beso y la balada. Rosa-malva **perlado** en tonos **coral**, entreabiertos como **almeja sonora**. [...] El público **anclado** en su incertidumbre [...]. Copa en mano se dirigió hasta el piano. En él se recostó como de un **buque** [*sic*] justo antes de la zozobra. [...] la Sirena **varada** entre las rocas de un **naufragio**, mientras quien **se hunde** es él [Hugo], suavemente, deliciosamente, pensando acaso que **le falta el aire**, que **no se puede respirar**, pero que ya es tarde para la desesperación, para la supervivencia (Santos-Febres, 2000: 205-209. Las negritas son mías).

Si bien la sola imagen de la sirena como ser mítico lleva a pensar al lector en profundidades oceánicas, el segundo nombre del protagonista, Selena (del griego *Selene*-Luna), también se relaciona con el agua, tal y como lo señala Claudio Ptolomeo:

“viendo que hay dos géneros primordiales, el masculino y femenino, es preciso distinguir la naturaleza propia de cada planeta. Cuando son húmedos se refieren a una naturaleza femenina, pues las cosas pertenecientes a este sexo son universalmente las más húmedas. [...] La Luna y Venus son llamados femeninos, porque tienen abundante humedad” (cit. en Perea, 1999: 159).

La Luna ha sido tradicionalmente interpretada como femenina —debido a la semejanza de su ciclo con el periodo de menstruación de las mujeres— y pasiva ya que recibe la luz del Sol. “La luz del Sol es conocimiento directo. La luz de la *Luna*, en cambio, es el conocimiento reflejado, adquirido mediante especulaciones” (Biedermann, 1993: 280). Sirena emana una luz artificial: su feminidad es lograda a partir de la simulación, no es propia, sino creada en una suerte de reflejo. Aun cuando el espejo sea, en apariencia plano, limpio y perfecto, la imagen que devuelve equivale a un artificio. Lo que aparece como reflejo, en su interior no corresponde, ni remotamente, a la realidad. Otra característica de la Luna que se asocia con el engaño es la inconstancia con la que

aparece en el cielo. El cambio de sus fases hizo que en la Antigüedad fuese denominada como mentirosa.

El surgir y desaparecer, así como el continuo reaparecer en una nueva forma, constituye un profundo símbolo de la idea de «morir y renacer». Raramente se considera la luna como masculina. [...] En la iconografía *alquímica* la Luna representa la *plata*, y también a la «reina» que se casa con el «rey» y se convierte en el *andrógino*. (Biedermann, 1993: 277-278)

La conjunción de los contrarios es una constante en la Luna³³ y en la sirena como símbolos, así que, como ha podido advertirse, el nombre del protagonista de la primera novela de Mayra Santos-Febres implica, ya de inicio, el poder unificado de los opuestos en un solo cuerpo. Pareciera que Sirena Selena encierra el mundo entero en el que se desenvuelve, incluyendo a los restantes sujetos importantes en la trama.

II. 1. La Sirena reflejada en la superficie del mar

A pesar de que la mayoría de los personajes de esta novela son homosexuales representantes de diversas variantes de esta preferencia, no conforman, precisamente, un mosaico de las posibilidades de la homosexualidad. Cada uno equivale a una personalidad singular que se construye a lo largo de la obra a partir de las relaciones que mantiene consigo mismo y con los demás.³⁴ La impresión inicial es que algunos son antagonistas, sobre todo en el caso de Solange —“Dostoievski suele unir los contrarios” (Bajtín, 2003: 27)— ; sin embargo, tras una revisión cuidadosa del texto, se advierte

³³ Ver la cita de Platón en la p. 15 de este trabajo.

³⁴ Tal como se aprecia en la producción narrativa de Dostoievski.

que, al mismo tiempo, sus discursos y comportamientos —sus conciencias, al fin y al cabo— se complementan.

Los elementos más dispares de las obras de Dostoievski se distribuyen entre varios mundos y varias conciencias con derechos iguales; no se dan en un mismo horizonte sino en varios, completos y equitativos, y no es el material inmediato, sino estos mundos, estas conciencias con sus horizontes, los que se combinan en una unidad suprema, es decir en la unidad de la novela polifónica (Bajtín, 2003: 29).

En esta obra de Santos-Febres confluyen, además, multitud de voces narrativas de distinta índole: el narrador omnisciente, Selena, Miss Martha Divine, Leocadio —adolescente dominicano, el reflejo del pasado del protagonista desdoblado en el presente—, Hugo Graubel, Solange, etc. Cabe señalar que, incluso, estas voces mudan de la tercera a la primera persona. *Sirena Selena vestida de pena* es una novela polifónica no sólo por la interacción de sus numerosos narradores, sino porque se exponen personajes en crisis, obligados por las circunstancias a tomar la más importante de las decisiones y en el lapso de un giro irresuelto en el que muestran su carácter fragmentario y falto de solución, pero también un claro dialogismo (interno y externo) y una autonomía con respecto a su autora (Bajtín, 2003: 89, 97-98). Sirena, al igual que Raskólnikov o Iván Karámazov, es un personaje en crisis en “el *umbral* de una última decisión [...] y [en el momento] de un cambio inconcluso —y no predeterminado— en su alma” (Bajtín, 2003: 94). Los objetivos básicos del protagonista de *Sirena Selena vestida de pena* son los de articular y expresar su “punto de vista particular sobre el mundo y sobre sí mismo, como una posición plena de sentido que valore la actitud del hombre hacia sí mismo y hacia la realidad circundante” (Bajtín, 2003: 73). Y para conseguirlos requiere establecer no sólo un diálogo interior para explicarse sus preocupaciones y esclarecer sus dudas, sino uno más, eco del anterior, hacia fuera, en una suerte de mecanismo de revelación no tanto para el otro como para sí. Las ideas expuestas en los diálogos interno y externo

permiten que el personaje supere su cosificación (Bajtín, 2003: 127). En el caso de Selena, la interacción entre ambos diálogos le permite justificar la decisión de abandonar a Martha en el hotel Conquistador, mientras ella cierra el negocio con Hugo Graubel. Ve frente a sí la oportunidad de mostrarse no sólo experta, sino autosuficiente. Igual que su tutora, siente correr por sus venas la “sangre de empresaria”; pero éste es únicamente el pretexto para buscar, casi de manera desesperada, su identidad y su libertad más allá de los consejos o regaños que pudiese recibir.

El héroe de Dostoievski siempre aspira a romper el marco conclusivo y mortífero en que lo encierran las palabras *ajenas*. A veces esta lucha llega a ser el motivo trágico e importante de su vida. [...] la conciencia profunda de su no conclusión se realiza ya en las complejas vías del pensamiento dialógico, del crimen o del heroísmo.

El hombre nunca coincide consigo mismo. [...] De acuerdo con el pensamiento artístico de Dostoievski, la vida auténtica de una personalidad se realiza precisamente en una suerte al punto de esta no coincidencia del hombre consigo mismo, en el punto de su salida fuera de sus límites de todo lo que él represente como un ser cosificado que pueda ser visto, definido y pronosticado fuera de su voluntad, en su ausencia. La vida auténtica de la personalidad sólo es accesible a una penetración *dialógica* a la que ella *misma* responda y se revele libremente (Bajtín, 2003: 91).

Leocadio es el otro personaje que mantiene un diálogo interno en el que se observa una necesidad por encontrar una identidad propia. En el capítulo XLVIII, el personaje reflexiona acerca de la identidad y el poder (y las formas diferentes en las que es ejercido desde la masculinidad y la feminidad) tras su experiencia al bailar con su amigo Migueles y sobre las explicaciones que éste le ofrece durante los minutos que compartieron uno en brazos del otro al compás de una música imaginaria en la barra del hotel Colón:

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 el 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 ser mujer, una decide. A veces se puede ser ambas sin tener que dejar de ser lo uno ni lo otro (Santos-Febres, 2000: 258).

Los personajes secundarios (Hugo Graubel, Solange, Martha Divine y Leocadio) requieren del protagonista para revelarse: la presencia de Sirena se manifiesta siempre en cada uno de ellos en una especie de destello parcial. Se trata de dobles parodiados, reflejos fragmentados, astillados, distorsionados, provenientes de un espejo o, mejor dicho, del rosetón multicolor que es Sirena.³⁵ Acaso por ello sólo hay un reconocimiento inconcluso de unos con respecto al otro, una intuición, un atisbo trunco que se traduce —a partir de esa percepción apenas esbozada— en seducción, deseo y búsqueda.

En el carnaval, la parodia se utilizaba muy ampliamente y tenía formas y grados diversos: imágenes variadas (por ejemplo, las parejas carnavalescas de diferente tipo) de cualquier manera y desde varios puntos de vista se parodiaban recíprocamente, se trataba de todo un sistema, de una suerte de espejos convexos y cóncavos que alargaban, disminuían y distorsionaban en diversas direcciones y en grado diferente.

Los dobles paródicos llegaban a ser un fenómeno muy frecuente de la literatura carnavalizada. En Dostoievski, este aspecto aparece con una claridad singular; casi todos los protagonistas de sus novelas tienen varios dobles que los parodian de diferentes modos (Bajtín, 2003: 186).

Al principio del capítulo XXXI se describe el enfrentamiento entre la mujer que comparte legalmente la vida con Hugo Graubel y el espejismo andrógino que habita los sueños del empresario. Con el afán de no permitir una humillación más, Sirena, tras advertir el profundo desasosiego en el que vive Solange, decide emular la tristeza y la impotencia de la esposa de su anfitrión para conseguir la ilusión de ser una dama perteneciente a las altas esferas sociales y,

³⁵ Jossiana Arroyo señala que “En *Sirena Selena*, los personajes principales se organizan a partir de la técnica del “doble” o *doppelanger* [sic], siendo ese doble siempre un dominicano.” (Arroyo, 2003: 43).

también, para enriquecer la interpretación de la canción con la que abrirá el espectáculo por el que fue contratada.

Selena se piensa perfecta para el papel de Solange. [...] Entona su voz, también el sentimiento entona, para entrar a tono con su papel. Sirena Serena dramatizará a Solange, como se la imagina, su frustración será unida a la de ella. Recuerda lo mucho que se sufre en esta vida y carraspea. Va a necesitar todo su dolor para interpretar a la señora. Así conmoverá a su auditorio [...]. Les va a recordar que aun con toda la riqueza del mundo, hay cosas sin remedio, absolutamente sin remedio (Santos-Febres, 2000: 167-168).

De este modo, y gracias al empleo de “las mismas frases y descripciones para “igualar” en situaciones y dramas subjetivos a estos personajes” (Arroyo, 2003: 43), se presenta una suerte de doble travestismo, parodia de la parodia; el protagonista de la novela incrementa el impacto de su presentación a partir del deslumbramiento y la mentira que ejercerá sobre sí: “Esta era su oportunidad para cegarse a él mismo y creerse una señora bajando una escalera de mármol en espiral desde sus lujosos aposentos” (Santos-Febres, 2000: 169). Así, Sirena se convierte no sólo en el poderoso ser que unifica los polos masculino y femenino, los de la realidad y la fantasía, sino que es capaz de llevar su transformación a niveles insospechados.

Ya en la cima [de la escalera], Sirena gira sobre sus talones (bajo el pestillo Solange gira también). Se aclara la garganta y sonrío en sesgo malicioso (y en sus habitaciones Solange esboza sonrisita de satisfacción). Abre la boca sin soltar un solo sonido (Solange se lleva cual reflejo la mano al pecho) (Santos-Febres, 2000: 170).

Los intereses de Sirena y Solange se oponen insistentemente, son contrarios; pero esto no implica, de ningún modo, que una sea buena y la otra mala. La lucha por quedarse con Hugo acentúa aún más el enfrentamiento, sus voluntades antagónicas. Así como el perfil maniqueo es inexistente en la novela, el héroe (o heroína) no requiere, bajo ninguna circunstancia, la aprobación de ningún

personaje. Simplemente los caracteres son irreconciliables, salvo por la explicación que uno permite del otro. Si en un inicio la relación planteada entre los dos personajes era la de la rivalidad, la autora nos ofrece una *vuelta de tuerca* tan inesperada como interesante: a partir del juego de espejos citado arriba queda claro el papel totalizador que desempeña Selenia en la obra: los restantes personajes son una reiteración imperfecta de ella.

Dostoievski [...] se inclinaba a percibir las etapas mismas en su *simultaneidad*, a *confrontar* y a *contraponerlas* dramáticamente en vez de colocarlas en una serie en proceso de formación. El entender el mundo significaba para él entender todo su contenido como simultáneo y *adivinar las relaciones mutuas de diversos contenidos bajo el ángulo de un solo momento*.

Ésta su pertinaz tendencia a verlo todo como algo coexistente, a percibir y a mostrar todo junto y simultáneamente, como en el espacio y no en el tiempo, lo lleva a que incluso las contradicciones y las etapas internas del desarrollo de un solo hombre se dramaticen en el espacio, obligando a sus héroes a conversar con sus dobles, con el diablo, con su *alter ego*, con su caricatura (Bajtín, 2003: 48).

Es a partir del disfraz que surge el doble como una experiencia del Otro en el Yo. La indumentaria de ocultamiento hace impenetrable a quien lo usa —a sí mismo y quienes lo rodean— porque no está claro si la cara más auténtica es aquélla que se oculta o la que se muestra con el atuendo engañoso. La máscara es el origen y el equivalente al doble; según V. Loriga: “escondiéndome a los otros, me vuelvo invisible a mí mismo. En este momento aparece el Doble. Desde ese momento, yo soy dos (Yo y también el Otro)” (cit. en Bargalló, 1994: 12).

El doble en la literatura aparece ya en textos tan antiguos como las *Metamorfosis* de Ovidio en el que el disfraz o la transformación son elementos constantes. En el *Anfitrión* de Plauto su presencia se vincula con el humor, al igual que en *La comedia de las equivocaciones* (*The comedy of errors*) de William Shakespeare. Es hasta el siglo XIX cuando se relaciona con el lado oscuro, indomable, impredecible y misterioso del ser humano. El doble, a partir de este periodo, es

producto del desdoblamiento o de la presencia de dos encarnaciones de un solo individuo que coexisten en el mismo mundo de ficción y que pueden manifestarse simultáneamente o sucederse una detrás de otra (Bargalló: 15-16). Así, aparecen los gemelos opuestos de *El príncipe y el mendigo* (1882) de Mark Twain; surge el reflejo malévolo de su propio creador en *Frankenstein o el moderno Prometeo* (1818) de Mary Shelley; aparece la imposibilidad de interacción simultánea de ambas encarnaciones en *El extraño caso de Dr. Jekyll y Mr. Hyde* (1885) de Robert Louis Stevenson, y se advierte la presencia de dos identidades distintas que interactúan tanto a nivel físico como verbal y que terminan por fusionarse como en *El doble* (1846) de F. M. Dostoievski. Un raro tipo de encarnación en la que interviene una entidad no humana es la que se aprecia en *El retrato de Dorian Gray* (1890) de Oscar Wilde. La presencia del doble se mantiene constante en la actualidad.³⁶

Juan Bargalló señala que, con base en el modo de construcción, existen tres procedimientos diferentes para el desdoblamiento:

- a) por «fusión», en un individuo, de dos individuos originalmente diferentes; dicha fusión puede ser el resultado de un proceso lento de mutua aproximación hasta alcanzar la identificación;
- b) por «fisión» de un individuo en dos personificaciones del que originalmente no existía más que una;
- c) por «metamorfosis» de un individuo, bajo diferentes formas aparentes que pueden ser reversibles o irreversibles.

Son estos dos últimos procedimientos los que están presentes en *Sirena Selena vestida de pena*. La «metamorfosis» —el más obvio— se manifiesta a partir del travestismo de los personajes:

³⁶ Baste mencionar los siguientes ejemplos literarios y cinematográficos: “El otro”, incluido en *El libro de arena* (1975) de Jorge Luis Borges, *El hombre duplicado* (2004) de José Saramago, *El resplandor* (*The shining*, 1990) de Stanley Kubrick, *La doble vida de Verónica* (*La double vie de Véronique*, 1991) de Krzysztof Kieslowski.

Martha Divine, Valentina Frenesí, Balushka y la propia Selena construyen una Otra en el Yo cada vez que materializan su ritual de transformación. El irrefrenable deseo de la alteridad queda encarnado; se ha superado “el infierno de lo Mismo” (Baudillard, 1997: 123) —es decir, del Yo—, se ha realizado un esfuerzo inmenso por anular la identidad³⁷ (por *aniquilar*, en este caso, la masculinidad), se han rebasado los confines del propio cuerpo. “Una vez definidos los límites, salimos de ellos. Dos cosas son inevitables: no podemos evitar morir, y no podemos evitar tampoco «salir de los límites». Morir y salir de los límites son por lo demás la misma cosa” (Bataille, 1997: 148).

La «fisión», por su parte, aparece en varios personajes, entre ellos en Solange con quien Selena comparte *antecedentes históricos*: ambas perdieron la estabilidad económica —ésta cuando murió su abuela y aquélla cuando su padre dilapidó su fortuna al caer en el alcoholismo—; justo a los quince años cada una ve la oportunidad de alcanzar la cima: una dentro del *show bussines* (sin Martha Divine), la otra al casarse con Hugo Graubel, entonces joven y tímido accionista que mantiene buenas relaciones con el exmagnate. “La invita al cine. El padre insiste en que vaya. [...] La trata con decoro, la lleva al cine y de regreso a la casa, por una, dos, seis, nueve semanas. Pide la mano de la niña Solange. Solange hace lo que se le ordena. Tiene un plan” (Santos-Febres, 2000: 165). Hugo se casa con ella sin amor. La escoge porque aún no es una mujer.³⁸ Solange no le plantea el reto que implica la satisfacción sexual de una dama madura y experimentada, y, además, le ofrece un regocijo inesperado: la leche que brota de entre sus piernas.

³⁷ El primer paso para conseguir este objetivo es el que marca el inicio del ritual de maquillaje: “Aquella base [el pancake marrón rojizo] era arma fundamental en la guerra declarada contra la propia biología” (Santos-Febres, 2000: 45).

³⁸ Solange crece lento porque le avergüenza que su padre borracho la ofrezca a sus socios (Santos-Febres, 2000: 164-165). Sirena también es elegida por el empresario porque no es una mujer, sino su apariencia.

A Solange le olían los muslos a leche, la vulva a leche, a Solange se le formaba una lechita entre las piernas que a él lo deleitaba. Cuando recién casados ella se dejaba lamer sus alimentos, mugía su poquito [...]. Así que Solange suspiraba y se dejaba lamer por su marido. Su lechita lo distrajo de las tardes de la playa, de los bugarrones por contrato, del deseo por los hijos preadolescentes de sus compañeros de la industria. (Santos-Febres, 2000: 145)

Hugo Graubel recibe de su esposa virginal el elemento lácteo que sustituye a aquél que solía beber de los cuerpos masculinos. La emplea como un recurso para, por un lado, insertarse, mediante una careta, a lo que la sociedad establece como lo normal y, por otro, para intentar abandonar sus impulsos y deseos. Esta leche, con base en una perspectiva simbólica, le sirve de alimento físico y espiritual (Chevalier, 1986: 631-632); pero también revela que, igual que Solange, no ha crecido: es como un niño al que hay que amamantar no desde un seno, sino desde el sexo. Descubre la leche durante su primera experiencia sexual: “Espantado, se vio soltando una leche espesa que empezó a chorrearle a la mulata por la entrepierna, a escurrírsele a él por la panza, a enredarse en la morusas sudadas de la pelvis todavía galopando. La leche señaló el final del rito. La leche señaló el principio de otra cosa” (Santos-Febres, 2000: 134-135).

Hugo Graubel es también otro doble de este mismo tipo, es decir de «fisión». En su etapa de adolescencia coincide con Selena y Leocadio en el hecho de padecer las miradas lascivas de los hombres sobre sí debido a su apariencia: “[el] hijo de don Marcial Graubel, aquel nene enclenque y blanco que parecía una nena” (Santos-Febres, 2000: 132). Apenas tiene 16 años cuando su padre paga para que la mulata Eulalia lo inicie sexualmente. La descripción de la escena recuerda a una violación:

Eulalia lo llevó de la mano por el pasillo de la casita hasta un cuartito trasero, apestoso a insecticida. Allí lo sentó en una cama de pilares y, sin molestarse en apagar la luz, comenzó a desnudarse. Hugo jamás se imaginó que a esto lo traía su padre. No sabía qué

hacer, así que no hizo nada. Miró callado cómo la mulata terminaba de quitarse la bata, cómo se acercaba a donde él, cómo le bajaba el cierre del pantalón. Hugo se dejó lamer como si con él no fuera la cosa. Su cuerpo respondía, pero él no estaba allí. Él estaba mirando desde afuera lo que la mulata le hacía (Santos-Febres, 2000: 133-134).

Hugo Graubel escapa a nivel psicológico de la situación desconcertante y aterradora, *se fuga*, se advierte fuera de sí, como si se viera en el cine, como si su cuerpo no le perteneciera. Emplea este mecanismo de defensa para evitar ser *tocado* en la intimidad más absoluta: en su alma. No lucha físicamente, sino que opta por la escisión de su ser. Ya que le es imposible escapar del encuentro con la mulata, deja su cuerpo a la deriva, como un despojo que será recuperado eventualmente. La misma evasión es experimentada por Sirena cuando se prostituye. Ambos se *pierden* para no sentir su cuerpo violentado, *utilizado* por otros. El miedo que los dos experimentan los obliga a buscar *un sitio*, *lejos* del espacio de la agresión, para sentirse a salvo. El terror que se apodera de ella le viene del recuerdo de una violación en los tiempos en los que vivía con Valentina Frenesí.

Ya no era como antes, nunca iba a ser lo de antes. Cuando cerraba la puerta de los carros, ni caras veía, no quería enterarse de cuando los señores acababan su asunto. Estaba lejano, como envuelto en un tul al otro lado del cual pasaba lo que pasaba, allá lejos. [...] Lo único que le importaba era recibir su dinero, sobrevivir a aquella noche, a aquellas manos, a aquellos labios, que todo acabara de una vez. Que los clientes lo dejaran en su esquina, sano, salvo (Santos-Febres, 2000: 92).

Adicional al recurso de escapatoria, y de manera completamente inesperada, Sirena recurre como máxima defensa contra la violencia invasora que sufre su cuerpo a los boleros aprendidos de su abuela: una noche pasa de recordar sólo fragmentos de estribillos de diversas canciones, a entonar completas las letras de varias de ellas. Sin tener aún conciencia del prodigio extraordinario de su

voz, advierte que “Todos los boleros de la abuela eran el caudal que necesitaba para protegerse para siempre de las noches en la calle” (Santos-Febres, 2000: 93). El repertorio heredado se convierte en el torrente bienhechor del que surgirá transfigurada en la Sirena. Y su canto se volverá, en aquella actuación, memorable en la mansión del magnate, la voz desgarrada y hambrienta del propio Graubel.

Hugo percibe a la cantante más allá de su apariencia. Reconoce una similitud con él mismo. Ve en el travesti la posibilidad de recuperar aquella sensación de desdoblamiento que experimentó con la mulata, aquel espanto del retorno de su conciencia a su corporalidad. Durante décadas intentó “regresar al terror de su cuerpo. Aquel niño de dieciséis años estaba en alguna parte, en alguna esquina esperando reencontrarse con él, con Hugo Graubel” (Santos-Febres, 2000: 135). El personaje padece, hasta que se encuentra con Selena, “esa nostalgia de la unión primordial [que] es, para Aristófanes, la búsqueda del doble para realizar una unión sexual «consigo mismo» o su «otro yo»” (Perea, 1999: 18). Graubel no cesa en su empeño hasta conseguir su objetivo, aquél que augura cada vez que se repite: “Te amaré... como siempre quise amar a una mujer.”³⁹ Porque Sirena es *la mujer* que ha buscado a lo largo de innumerables días y noches: aquélla que se identifica desde un inicio como de su pertenencia —su Selena (Santos Febres: 108)—, quien puede ofrecerle la revelación de la totalidad, no sólo a nivel físico, sino temporal: “Sirena Selena era un pozo mágico en donde se veían cosas del futuro y del pasado” (Santos-Febres, 2000: 108).

Leocadio, el jovencito dominicano, también es un doble de «fisión». Se trata de un extraño reflejo de Selena, un Yo desdoblado en el tiempo y en el espacio que coincide con el protagonista durante un breve instante en la sucia playa de Bocachica en Santo Domingo, al final del capítulo

³⁹ La insistencia en la repetición de la frase muestra, por un lado, el desajuste, desde la perspectiva social, que vive Hugo Graubel: quiere obligarse a amar a una mujer para remediar su homosexualidad; pero también la búsqueda desesperada por encontrarse a sí mismo a partir de otro como él.

VIII.⁴⁰ Sirena es un *Yo-ahora*, mientras Leocadio es un *Yo-antes* o un *Yo-entonces*, una proyección del probable pasado inmediato del travesti. El adolescente dominicano ve su reflejo y —a diferencia de Narciso— reconoce su propio yo en la figura que le devuelve la mirada. Ambos poseen rasgos delicados; además, pasan la primera parte de sus vidas bajo los cuidados de mujeres que limpian casas ajenas para procurarles el sustento y que advierten, en cada uno, atributos poco frecuentes en los varones (la voz y la belleza).⁴¹ Los dos buscan, con un anhelo casi desesperado, estabilidad emocional y económica. Leocadio y Sirena conforman una sola identidad.

La posibilidad de una coexistencia simultánea, la posibilidad de estar juntos o enfrentados es para Dostoievski una suerte de criterio para esperar lo importante de lo insustancial. Solamente aquello que puede presentarse conscientemente en un plano simultáneo, que puede ser relacionado racionalmente entre sí en un mismo tiempo, es esencial y forma parte del mundo de Dostoievski; esto también puede ser transferido a la eternidad, según Dostoievski, todo es simultáneo y todo coexiste (Bajtín, 2003: 49).

La confusión entre los dos personajes se acentúa a partir de los capítulos en los que Sirena sueña con su abuela,⁴² ya que tanto ella como la madre de Leocadio se encargan de la limpieza de la casa de familias pudientes. La referencia al pasado de Sirena está siempre aferrada a su presente. El relato de su historia no sólo permite un conocimiento más profundo del protagonista, a nivel de su construcción psicológica,⁴³ sino que habilita el establecimiento de vasos comunicantes con Leocadio y con Hugo, quienes trasladan sus anteriores experiencias a su actualidad de la misma manera que

⁴⁰ El encuentro resulta tan efímero que no pocos lectores lo pasan de largo y concluyen, tras leer la novela, que Leocadio y Sirena son el mismo personaje.

⁴¹ Cuando doña Adelina, tutora de Leocadio, reflexiona sobre el futuro del niño se pregunta: “¿Cómo le cambiará el semblante cuando vaya haciéndose hombre? Qué raro, Leocadio haciéndose hombre, no me lo puedo imaginar.” (Santos-Febres, 2000: 159) Claro está que no lo consigue porque el muchacho nunca será enteramente masculino.

⁴² Capítulos VI y XXVII (Santos-Febres, 2000: 37-41, 148-154).

⁴³ En la novela se plantea un ir y venir constante del presente al pasado de los personajes y viceversa. La presencia del viaje de iniciación (sea de San Juan a Santo Domingo o del campo a la ciudad) y la evolución hacia la madurez (el logro de la identidad, al fin y al cabo), que implica un desarrollo físico, moral, psicológico o social llevó a algunos críticos de la obra de Santos-Febres a vincular atinadamente a *Sirena Selena vestida de pena* con el *Bildungsroman* o novela de aprendizaje (Barradas, 2003: 53-65) (Delgado-Costa, 2003 67-77).

Selena: “sus héroes [los de Dostoievski] no recuerdan nada, no tienen biografía en el sentido de algo pasado y totalmente agotado. Recuerdan de su pasado sólo aquello que no deja de ser para ellos el presente y que se vive por ellos como tal” (Bajtín, 2003: 49).

Leocadio y Sirena comparten la juventud (él tiene casi catorce años y ella sólo uno más), el aspecto felino⁴⁴ y el miedo a ser lastimados físicamente por los hombres. Tanto la madre como la abuela de uno y otro los protegen,⁴⁵ sobre todo cuando advierten que la delicadeza de sus facciones y de sus cuerpos despierta el deseo irrefrenable de los hombres:

[...] los atorrantes de por allí me lo van a malograr de más, lo presiento. Usted no sabe lo nerviosa que me voy a casa de la patrona cada vez que dejo a Leocadio solo, que se me metan en la casa en grupo y Dios no lo quiera. [...] Yo no sé lo que tiene este muchachito que vuelve a los hombres locos. Se le van detrás, se le quedan mirando con una cosa, qué sé yo, como si el diablo se les hubiese metido por dentro. De verlo nada más, señora, verlo con el rabito del ojo tan solo (Santos-Febres, 2000: 76-77).

Las historias de los dos adolescentes corren a la par y, al mismo tiempo, desfasadas ligeramente; juntas revelan, por un lado, el eterno problema de la identidad (más allá de las preferencias sexuales) y, por otro, las dificultades del crecimiento fuera del seno familiar.

De acuerdo con su poética dos fábulas semejantes pueden completarse por otras, lo cual a menudo crea una cierta multiplicidad de planos en las novelas [...]. Pero el principio de la iluminación bilateral del tema principal permanece como dominante. Con este principio se relaciona el fenómeno de “dobles” que tantas veces se ha estudiado en Dostoievski; los “dobles” tienen en sus concepciones una función importante no sólo desde el punto de vista ideológico y psicológico, sino también estructural (Bajtín, 2003: 70).

⁴⁴ Ella tiene “mirada de gato” (Santos-Febres, 2000: 16 y 56) y él parece un leoncito. “Era amarillo como un gato, con los ojos grises” (Santos-Febres, 2000: 101, 158 y 260).

⁴⁵ Ambas son, también, el reflejo la una de la otra.

Se trata, en todo caso, de dos relatos sumamente parecidos que se integran, se separan y se continúan conforme avanza la trama. “[...] en la base de cada novela de Dostoievski está el principio de “dos o varias narraciones que se encuentran”, que se complementan por contraste y se relacionan según el principio musical de la polifonía.” (Bajtín, 2003: 68). Ambas historias, conjuntadas, funcionan como el *hilo conductor* de *Sirena Selena vestida de pena* y pareciera que desembocarán —asimiladas o, acaso, nulificadas (absorbida una por la otra)⁴⁶— en el mismo fin: el de un joven travesti que, empeñado en obtener riqueza y respeto, se autosacrifica: “Al canalizar las pasiones sobre el Yo [se] genera una figura inédita de Narciso [que] obsesionado por él mismo no sueña, no está afectado de narcosis, *trabaja* asiduamente para la liberación del Yo, para su gran destino de autonomía de independencia: renunciar al amor” (Lipovetsky, 1998: 54). La enorme contradicción en *Sirena* es la búsqueda de estabilidad afectiva y la renuncia, al mismo tiempo, de quien puede amarla.

Imposibilidad de sentir, vacío emotivo aquí la desubstancialización ha llegado a su término, explicitando la verdad del proceso narcisista, como estrategia del vacío.

[...] los individuos aspiran cada vez más a un desapego emocional, en razón de los riesgos de inestabilidad que sufren den la actualidad las relaciones personales. Tener relaciones interindividuales sin un compromiso profundo, no sentirse vulnerable, desarrollar la propia independencia afectiva, vivir solo, ese sería el perfil de Narciso (Lipovetsky, 1998: 76).

Inesperadamente *Selena baja la guardia* acaso por la duplicidad de su vida con la de Graubel o porque, a diferencia de aquél cuya ansia devoradora la tomó por sorpresa, el beso de Hugo busca, más que poseerla, encontrarla (ahí en el lugar donde ella se refugia para hallar el bolero

⁴⁶ El encuentro que ambos personajes sostienen en la playa de Bocachica puede vincularse con el *Doppelgänger*, 'el que camina al lado', término acuñado por el escritor Jean Paul en 1796 y que se utiliza para designar al doble de una persona, comúnmente se refiere al "gemelo malvado" o al fenómeno de la bilocación. En las leyendas nórdicas y germánicas, ver el propio *Doppelgänger* es un augurio de muerte (Molina, 2007: 10-12). Esta coincidencia en la novela marca, de algún modo, *el principio del fin* de la relación del protagonista con su creadora (y acaso de él mismo). A partir del vistazo que echa Martha Divine sobre Leocadio y el final abierto que tiene *Sirena Selena vestida de pena*, puede fácilmente inferirse que el incipiente homosexual dominicano sustituirá a la boquerista.

que la salve de la conciencia de estar en brazos de él) o porque es el único que le promete amarla como siempre quiso amar a una mujer. Sin embargo, el pretexto para huir de él se da justo en el momento en el que el empresario toma conciencia de que uno es el reflejo del otro. No alcanza a “decirle que lo siente como otra versión suya, como si cada cual esperara al otro a la orilla de un espejo muy antiguo” (Santos-Febres, 2000: 255) porque ha osado romper el hechizo que lo unía a la diva al llamarla “sirenito”. El travesti no está dispuesto a renunciar a la imagen que ha permitido construir de sí mismo y a los sueños de independencia económica y de respeto que ha trazado a partir de ella.

Por su parte, Martha Divine, igualmente un doble de «fisión», no sólo ve en el personaje principal la oportunidad de repuntar el bar del que es dueña, el Danubio Azul, sino la posibilidad de concretar un acto de creación.⁴⁷ Creadora y criatura se constituyen como espejos de sí mismas (Ballesteros: 116). Martha se proclama como la diosa hacedora de Sirena. Reafirma su carácter divino —sólo ella es la Madre todopoderosa— cuando transforma el cuerpo delgadísimo de un adolescente en la enigmática bolerista a cuyos pies sucumben hombres y mujeres o cuando convierte a un tosco gigante nórdico —Stan, el dueño del hotel Colón— en una delicada dama rubia. Crea, entonces, a Sirena a su imagen y semejanza:⁴⁸ rescata del vicio a aquel muchachito miserable que un día cantó a las puertas de su establecimiento mientras buscaba latas y “lo ayudó a convertirse en quien en verdad era” (Santos-Febres, 2000: 11). Tal como ella aprendió, enseña a Selena “el glamour de memoria, [...] poses discretas, batires de pestañas, sonrisas de cantantes exitosas, ondulaciones de pasarela” (Santos-Febres, 2000: 117). Lleva la transformación de su pupila a

⁴⁷ “El protagonista es consciente de que, mientras Martha le forma como artista y le enseña a adiestrarse en el negocio de los contratos, también es, paradójicamente, su oponente en la conquista de la libertad y el *glamour*” (Haesendonck, 2003: 82).

⁴⁸ Entre otras similitudes, Martha emplea, igual que Sirena, tonos nacarados en su ropa: “Vestía un modelito Nina Ricci color gris perla” (Santos-Febres, 2000: 181).

niveles de perfección, de una exquisitez y refinamiento tales que quienes la miran caen en la trampa del espejismo. Así, “el hiperrealismo se convierte en *juego puro* ofrecido al único placer de la apariencia y del espectáculo” (Lipovetsky, 1998: 38). Insertas en el *show bussines*, tanto Martha como Sirena deben cuidar la imagen con la que esperan venderse, pero lo cierto es que “la oposición del sentido y del sin sentido ya no es desgarradora [...]. En la era de lo espectacular, las antinomias duras, las de lo verdadero y lo falso, lo bello y lo feo, lo real y la ilusión, el sentido y el sin sentido se esfuman, los antagonismos se vuelven «flotantes»” (Lipovetsky, 1998: 38). De ahí que Contreras, el administrador del hotel Conquistador, no muestre la mínima incomodidad tras el *demo-show* de la cantante: “—Si no supiera que se trata de una ilusión, jamás podría descubrir el secreto de la Sirena. Se ve tan fabulosa” (Santos-Febres, 2000: 51). Lo que ayuda a la convincente imagen proyectada por Sirena es su inmadurez física —más allá de lo que evidencia su tamaño genital; aunque también “sus muñecas gordas y su angostura famélica de bailarina de centro comunal la delatan” (Santos-Febres, 2000: 204)—. Nunca es descrito como un adolescente especialmente alto. Caso contrario es el de su creadora:

[Martha] Era alta y rubia oxigenada, [...] con un par portentoso de pechos de silicón con piel increíblemente tersa por las hendiduras del escote. [...] No exhibía un solo pelo que la delatara. Sólo su altura y su voz y sus ademanes tan femeninos, demasiado femeninos, estudiadamente femeninos. [...] el cuello largo y bien humectado, arrugado un poco ya, pero elegante, espigado en una curva sigilosa que terminaba en espalda un tanto ancha, pero espalda fina de mujer entrada en años [...].
La Martha Divine, un poquitín demasiado alta, un poquitín demasiado fuerte en las líneas de la barbilla, un poquitín demasiado llena de tersuras y redondeces fuera de sitio en la piel... (Santos-Febres, 2000: 8, 9, 13).

Los hombres que agasajan a Martha a los pocos días de la desaparición de Sirena saben que se trata del espejismo de una mujer y, sin embargo, consienten establecer y mantener un juego en el que la dueña de El Danubio Azul se sienta bienvenida y cómoda dentro del rol que ha elegido

desarrollar (Santos-Febres, 2000: 181-189 y 224-233). Y lo hacen no sólo por encargo de Hugo Graubel, sino porque en ellos mismos existe una represión sexual que es imposible manifestar abiertamente, salvo en la aceptación de la representante boricua. “Lo masculino y lo femenino se mezclan, se pierden sus características diferenciadas de antes; la homosexualidad de masa empieza a no ser considerada como una perversión, se admiten todas las sexualidades o casi y forman combinaciones inéditas.” (Lipovetsky, 1998: 109)

Tanto el restaurante La Strada, como la barra del hotel Colón —donde se hospeda un turismo fundamentalmente gay— ofrecen, al grupo que conforman Miss Martha Divine, Contreras y los restantes hombres de negocios, espacios permisivos y de protección para manifestar abiertamente sus gustos y deseos. Se esfuma todo tipo de limitaciones en la euforia experimentada a partir de la sensación de libertad.

La disolución de los estatus y posiciones rígidas, el proceso de personalización deshace la forma de las personas e identidades sexuales, produce combinaciones inesperadas [...]. ¿Quién puede prever lo que significará, dentro de unos decenios, mujer, niño, hombre, en qué abigarradas formas se distribuirán? El abandono de los roles e identidades instituidos, disyunciones y exclusiones «clásicas», hace de nuestro tiempo un paisaje aleatorio, rico en singularidades complejas. (Lipovetsky, 1998: 45)

Es, finalmente, en este contexto contemporáneo —universo expansivo, indefinido y confuso donde ha empezando a desautorizarse de manera contundente el protagonismo de los proyectos sociales y culturales de un pasado patriarcal compulsivamente masculinizante— en el que Mayra Santos-Febres sitúa a su personaje principal.

Sirena Silena es, tal como se ha señalado, heredera del travestismo y del modelo de establecimiento de relaciones homosexuales más antiguos. En ella se conjuntan el rechazo y la discriminación inmemoriales y, al mismo tiempo, el poder que implica la representación de ambos

sexos. Su disfraz —excelsa parodia de lo femenino— implica el grotesco bajtiniano en su constante inconclusividad y oscilación. La fluctuación entre dos realidades se manifiesta también en su nombre que es, por sobre todas las cosas, totalidad. En el protagonista de la primera novela de Santos-Febres se encuentra contenido todo y todos. Ella es un mundo completo y complejo a partir de la sola imagen de una sirena que supera los sueños más desbocados. Ahora nos resta advertir la extraordinaria ilusión de consumada perfección al escucharla cantar.

III. La voz de la Sirena o cómo caer hechizado por un bolero

La voix imbrinquée au corps et au temps, fascine.

Herman Parret. *La voix et son temps*.

Es muy probable que nadie sepa quién es el autor del texto (mucho menos de la música), pero no pocos podrán cantar (con menos o más errores en el intento de recordar la letra) “Bésame mucho”, “Solamente una vez” o “Usted” al momento de reconocer los primeros acordes de la melodía. Los boleros se escuchan en el transporte público (sobre todo en las voces de los intérpretes de moda), se cantan en las reuniones con familiares y amigos (generalmente después de algunos brindis, justo antes de empezar con las canciones rancheras), se incluyen en anuncios publicitarios (Bazán, 1996: 3) o en el doblaje de caricaturas,⁴⁹ su época de oro ha sido motivo de telenovelas como *La pasión de Isabela* —producida por Televisa en 1983—,⁵⁰ son parte de películas —cuyos títulos, ocasionalmente, coinciden con el de la composición o con uno de sus versos, como en el caso de *Distinto amanecer* (1943) de Julio Bracho⁵¹— y, por lo general, la escena en la que aparecen marca, con su atmósfera, el filme completo.⁵² Los boleros están en la cotidianidad y, sin percatarnos, cada uno de nosotros los hemos

⁴⁹ Uno de los momentos más célebres del aclamado doblaje de *Don Gato y su pandilla* ocurre cuando don Gato entona un par de versos de “Cada noche un amor” de Agustín Lara al perseguir al sargento Matute: “que sigo de cerca tus pasos,/aunque tú no quieras.”

⁵⁰ Carlos Olmos escribió el argumento y fue protagonizada por Ana Martín y Héctor Bonilla. Muchas de sus escenas transcurrieron en el mítico Kumbala de los años 40, donde se presentaron los grandes de la canción romántica del México de aquella época. En la telenovela participaron María Luisa Landín, María Victoria, Pedro Vargas y Consuelo Velázquez.

⁵¹ Se trata de otro caso en el que “Cada noche un amor” de Lara fue empleado. El verso corresponde a la primera estrofa: “Cada noche un amor./distinto amanecer./diferente visión./Cada noche un amor,/pero dentro de mí/sólo tu amor quedó.”

⁵² Resulta imposible no mencionar “Amorcito corazón” de Pedro Urdimalas y Manuel Esperón, cantada por Pedro Infante y silbada por Blanca Estela Pavón en *Nosotros los pobres* (1947) de Ismael Rodríguez. Un ejemplo más reciente

escuchado y los hemos aprendido. Toda canción es palabra viva que cambia, se trasmuta y se combina con otras que no siempre son las originales de la composición; esto se debe a que su transmisión es dinámica, de boca en boca. En ella no hay mediación de la escritura, sino de la memoria. Sin embargo, es claro que cada comunidad cuenta con un acervo de canciones que generan en sus integrantes un gran poder de evocación y, debido a ello son reconocidas y entonadas por todos aun cuando sea sólo fragmentariamente (Zumthor, 1991: 234). Esta colección de textos con música, junto con valores aprendidos y puestos en práctica a lo largo de generaciones es lo que conforma la educación sentimental de una comunidad:

uno de los aspectos de la cultura que se constituye de los hábitos personales, costumbres grupales y las formas de comportamiento que ejercen los hombres y las mujeres dentro de la sociedad y más específicamente, son las formas en que se construye la idea de amor, de enamoramiento y de cómo actuar y relacionarse amorosamente con una pareja. Casi siempre, tomando como paradigma la relación heterosexual, herencia del amor cortés y del Romanticismo.

Dichas formas de comportamiento se basan en valores, ya sean morales, religiosos, sociales, políticos que se forman respondiendo al contexto en el que se vive, por lo que, aun cuando varían de generación en generación, conservan un fondo común, una serie de características similares (Becerril, 2007: 10).

La canción popular constituye un lugar de encuentro e identificación colectiva. Cada miembro del grupo posee su propio repertorio, sacado del tesoro de la memoria de la comunidad (Zumthor, 1991: 236). La radio,⁵³ el cine, los teatros de variedades jugaron un papel fundamental en la creación y fijación de este acervo desde finales de la tercera década del siglo pasado. Sobre todo los dos primeros permitieron una amplísima difusión de los boleros en casi toda América Latina. Cuba, México, Puerto Rico, Argentina, Venezuela, Colombia fueron los países por donde transitaron con mayor asiduidad.

es “Piensa en mí” de Agustín Lara en la voz de Luz Casal (Marisa Paredes realiza el *play back*) en *Tacones lejanos* (1990) de Pedro Almodóvar.

⁵³ Las emisoras XEB y XEW fueron las iniciadoras con programas como *El cancionero Picot* y *La hora íntima de Agustín Lara*, respectivamente (*Bolero. Clave...:105-107*).

Sin embargo, algunos salieron del contexto de lo hispanoamericano: Estados Unidos sucumbió también a este impacto sin precedentes. Muestra de ello es la escena de baile al compás de “Frenesí” del chiapaneco Alberto Domínguez entre Ingrid Bergman y Humprey Bogard en *Casablanca* (1942) o las múltiples versiones grabadas en inglés de “Bésame mucho” de Consuelo Velázquez.⁵⁴

El bolero es, desde que surgió hace más de cien años, sobre todo poesía. No resultó intrascendente que muchas obras románticas y modernistas fuesen las lecturas formativas de los letristas de este tipo de canciones tan conocidas y reputadas. Y, como todo texto clásico, tal como lo señala Italo Calvino, “se esconde en los pliegues de la memoria mimetizándose con el inconsciente colectivo” (Calvino, 1993: 16). Una canción popular es un poema con música que debe resultar sencillo al punto de poder cantarlo después de oírlo unas cuantas veces. Los encargados de transmitir las canciones son intérpretes profesionales y es por la promoción de éstos que quienes consumimos *sus* productos acabamos por establecer, metonimia de por medio, una relación unívoca entre una y otro; es a él o ella a quien vemos y con su nombre identificamos las canciones en la radio.

El bolero, a pesar de su longevidad, es un género de música popular que no sólo continúa vigente sino que día a día se actualiza y transforma “no sólo por la renovada recreación que de su lenguaje realizan los compositores, sino por la actualización que cada intérprete le imprime para elevarlo al lugar de una perfecta resonancia” (*Bolero. Clave...: 143*). Baste recordar los recientes trabajos de Eugenia León (*Ven acá*, 1990. *Tirana*, 1996. *Pasional*, 2007), Luis Miguel (*Romance*, 1991. *Segundo romance*, 1994. *Romances*, 1997. *Mis romances*, 2001), Ely Guerra (*Ely Guerra*, 1992. *Sweet & Sour Hot y Spicy*, 2004) y Café Tacaba (*Re*, 1994), entre muchos. A pesar de que la memoria se caracteriza por su inestabilidad, su ambigüedad e inexactitud, la permanencia del bolero

⁵⁴ Muchas de ellas se pueden escuchar en el *remake* de *Grandes esperanzas* (*Great Expectations*, 1998) de Alfonso Cuarón.

se debe, precisamente a la capacidad de los individuos para recordar. Sólo permanece aquello que aún está en uso (Zumthor, 1991: 35).

Los autores, a excepción de los que también interpretan, raramente son conocidos porque en la cultura popular quien *escribe* importa menos que quien hace la *performance*, cuyo peso es mayor porque es inmediata, porque se *oye* en vez de *leerse*. Y, como ésta depende de quien canta, es casi siempre una *voz* quien determina el éxito o fracaso de un *texto* en el gusto y la memoria colectiva. “[...] en el mundo de hoy, la canción constituye la única verdadera poesía de masa, a pesar de estar envilecida por el comercio” (Zumthor, 1991: 187). Si bien, está claro que el bolero es una forma de canción popular, cuyos temas podrían ubicarse en tres grandes grupos: amor feliz, amor desdichado y desamor (Bazán, 1996: 111),⁵⁵ convendría señalar el concepto:

BOLERO CUBANO: Género cantable yailable diferente por completo de su homólogo español, del que sólo conserva la nomenclatura genérica. Surge en el tercio final del siglo pasado en la trova tradicional de Santiago de Cuba. Fueron frecuentes los boleros que, como el titulado *Tristezas*, de *Pepe Sánchez*, comprendían dos períodos musicales de dieciséis compases, separados por un pasaje instrumental, ejecutado en las cuerdas agudas de la guitarra, al que llamaban *pasacalle*. Aquellos boleros podían estructurarse en modo mayor o menor y a veces alternando ambas modalidades. En el bolero tradicional es total la fusión de factores hispanos y afrocubanos, que aparecen por igual en la línea acompañante de la guitarra que en la melodía, donde el acento sonoro-percutivo del cinquillo cubano se impone a las palabras del texto literario, dentro del compás de 2x4 (el bolero español utilizaba el compás de 3x4) (Orovio, 1981: 7).

Es, precisamente este ritmo —compartido también por el son y el danzón— el que permite que el bolero no sólo se cante, sino se baile, como casi todas las muestras musicales populares nacidas en el área del Caribe (*Bolero. Clave...: 47*). El bolero fue cubano en un inicio, pero pronto se convirtió en un fenómeno continental. Su interpretación original en las cuerdas agudas de la guitarra se debió, al parecer, a la influencia del son yucateco en la música cubana, propiciada por el “creciente

⁵⁵ Llama la atención el hecho de que el bolero toma como referencia el amor heterosexual y, casi siempre, monógamo. Su objetivo es la búsqueda del otro o de la otra. Pero, en el contexto homosexual, la alteridad se fuerza doblemente.

tráfico entre México y los puertos del sur de Cuba desde los años de la retención de la zona de San Juan de Ulúa por tropas españolas (1825)” (León, 1974: 192).

Es hasta la segunda generación de la trova yucateca con Guty Cárdenas, Ricardo Palmerín y Pepe Domínguez, que surgen los boleristas mexicanos, a partir del germen que habían dejado en Puerto Rico y en la península cantantes como Pepe Sánchez, Nicolás Camacho y Alberto Villalón. (Dueñas, 1990: 176) Fue desde Yucatán que el bolero pasó al resto del país, mezclado ya con ritmos africanos y caribeños, con guitarras —cuyo rasgueado y punteado se ubicó en la principal línea melódica (*Bolero. Clave...*: 45)— y bongós o tumbadoras como percusión. A principios de los años 20 surge propiamente la variante mexicana con “Morenita mía” de Armando Villarreal (Becerril, 2007: 19).

La importancia que Agustín Lara tiene como exponente no puede discutirse: compositor de cerca de quinientas canciones de las cuales alrededor de ciento sesenta fueron boleros. Definitivamente no es suyo el crédito de iniciar el bolero en México, pero sí el de convertir el piano en su segunda piedra de toque, el de matizarlo con la poesía modernista y el de establecer “la norma clásica del bolero, la cual consiste en 32 compases divididos en dos partes, los primeros 16 en tono menor y los otros 16 en tono mayor” (Rico Salazar, 1994: 94).

Fuera de nuestro país, en Puerto Rico, surgen figuras como la de Rafael Hernández, autor de “Lamento borincano”, “Capullito de alhelí” y “Perfume de gardenias”, quien vive en México de 1933 a 1947 (*Bolero. Clave...*: 124). Por su parte, Sylvia Rexach, compositora nacida en 1921 y cuya mención es importante en la novela de Santos-Febres, plasmó su breve e intensa vida en canciones como “Alma adentro”, “Idilio”, “Olas y arenas”, “Nave sin rumbo”, “Di, corazón” y “Matiz de amor” que destacaron por la delicadeza de su expresión musical (Oliveras, pár. 1-5).

El llamado a la sinceridad de los boleros que encumbra a las compositoras de boleros⁵⁶ constituye, a veces, un testimonio de soledad y otras, una veraz y legítima entrega sin reclamo. Además son producto de una extraordinaria tenacidad ante las dificultades que les presentaba el machista medio artístico.

En los textos de los boleros escritos por mujeres, el mundo interior se revela más importante que el exterior. Es más cálido, más íntimo, pero también más impreciso (*Bolero. Clave...*: 151).

Daniel Santos, sin duda el más famoso intérprete puertorriqueño, dio voz a las composiciones de más de 20 autores a lo largo de casi treinta y cinco años, “[...] un consagrado en boleros lo mismo por su larga carrera (debutó *en México* en 1953, veintitrés años después de haber empezado en Brooklyn, y volvió por última vez en 1991, un año antes de su muerte), que por sus relaciones con otros mitos (sólo entre 1948 y 1950 hizo 6 grabaciones con Pérez Prado y cantó con la Sonora Matancera hasta 1955) y su encumbramiento como ídolo de barrio y prototipo latino. Tenía tres sobrenombres: *El Jefe*, *El Duro*, *El inquieto anacobero* y —en círculos “cultos”— *El Baudelaire del Caribe*” (Bazán, 1996: 7-8). El cantante boricua también es el personaje principal, el protagonista de una novela del puertorriqueño Luis Rafael Sánchez: *La importancia de llamarse Daniel Santos* (1989).

No es nuevo que la música popular y, específicamente el bolero, nutra a la literatura, cabe mencionar, además de la señalada arriba, obra narrativa como *Ella cantaba boleros* (1996) de Guillermo Cabrera Infante, *Las batallas en el desierto* (1981) de José Emilio Pacheco y *Los cachorros* (1967) de Mario Vargas Llosa,⁵⁷ e incluso poesía como la del puertorriqueño José Luis Vega, *Tiempo de bolero* (1985).

Mayra Santos-Febres incluye continuamente en su novela textos líricos que constituyen una *música de fondo*: emplea un extenso repertorio de bolero caribeño para enmarcar la historia de

⁵⁶ Baste mencionar, entre otras, a las mexicanas María Grever, Consuelo Velázquez y Emma Elena Valdelamar, y a las cubanas María Teresa Vera e Isolina Carrillo.

⁵⁷ Para una perspectiva más amplia de las obras literarias vinculadas con este género musical conviene revisar *La novela bolero latinoamericana* de Vicente Francisco Torres.

Sirena Selena.⁵⁸ Sin duda, la elección del género resulta ideal debido a que “tanto el bolero como el travesti se centran en la seducción del otro” (Haesendonck, 2003: 86). Ya en la página 9 del texto de Santos-Febres, “La tirana”⁵⁹ del compositor puertorriqueño Tite Curet Alonso aparece como un indicio de lo que podrá ser el protagonista a lo largo de la obra: “Vampiresa en tu novela, la gran tirana...”. Es así que, a partir de los dos versos finales de la primera estrofa de la canción, la autora *engancha* al lector con la pregunta que se mantendrá incluso al final de la novela: ¿Quién es la Sirena? ¿Vampiresa, tirana, víctima, traidora, ilusa? Por ello evita citar el cuarteto completo e incluir: “Según tu punto de vista/yo soy la mala.”

La novela incluye —como si siguiese una particular línea musical— una serie de estribillos que funcionan como frases que reafirman situaciones dentro de la trama o particularidades de los personajes.⁶⁰ Dos son las más importantes:⁶¹ “sangre de empresaria” es la primera en aparecer (Santos-Febres, 2000: 8, 11, 66, 67, 230). Con ella se acentúa el carácter ambicioso de Martha Divine, actitud de la que, posteriormente, se apropiará Selena.⁶² La segunda —y que termina por sustituir en la novela a la anterior— es la que repite constantemente Hugo Graubel a Solange y a Sirena: “Te amaré... como siempre quise amar a una mujer” (Santos-Febres, 2000: 60, 107, 162,

⁵⁸ “Ausencia” de Rafael Hernández, por ejemplo, es cantado por la abuela mientras ambos limpian una casa de ricos (Santos-Febres, 2000: pp. 39-41).

⁵⁹ Cabe mencionar las interpretaciones de este bolero en las voces de La Lupe, excéntrica y controversial cantante cubana fallecida en 1992 (mencionada al final del breve y enigmático capítulo inicial de la novela), y de Eugenia León.

⁶⁰ Recuerdan, inevitablemente, la técnica empleada por García Márquez en muchas de sus novelas.

⁶¹ Por lo menos la autora emplea otras tres: Cuando el narrador omnisciente recuerda el día en el que el padre de Martha le rompió las costillas con un bate después de que su madre descubriera los vestidos que se había confeccionado a escondidas, recupera en la memoria la expresión de furia en el rostro de él y lo describe con “cara de arcángel vengador” (Santos-Febres, 2000: 118). Renglones abajo y para afirmar aún más la ira, pero también el carácter religioso del padre de la Divine, la imagen, que se advierte inicialmente como parcial, se totaliza: “su padre era un arcángel vengador”. Por su parte, Sirena repite en dos ocasiones la frase “Mejor que Martha no estuviera en el cuarto”, después de que el narrador ya la ha dicho, en el momento en el que entra a la habitación que ambas ocupan para meter en un bolso la ropa y el maquillaje que usará en su presentación en casa de Graubel (Santos-Febres, 2000: 66). Finalmente la autora hace uso de una expresión que revela, por un lado, la reacción de Hugo tras escuchar la voz de Selena y, por otro, el juego de espejos que se establece entre ambos personajes: “La voz de la Sirena sale desde su propio pecho” (Santos-Febres, 2000: 173 y 209).

⁶² Valentina Frenesí, diferencia de ambos travestis es “toda una empresaria” (Santos-Febres, 2000: 78) carente del elemento sanguinario.

218, 235). Pareciera que la insistencia en la frase ubica al personaje en el intento desesperado de enmendar su homosexualidad.⁶³ Llama la atención que, en el marco de una sociedad homofóbica, los invitados a la casa de Graubel susurren “Te amaré...”, en una suerte de reflejo múltiple o refractado, tras el impacto de la aparición de Selena en lo alto de la escalera de la mansión (Santos-Febres, 2000: 206).

Debido a que la música resulta fundamental en *Sirena Selena vestida de pena*, la autora selecciona con sumo cuidado los boleros que *se escuchan* en su novela. De igual modo, en una acción proyectiva, ya en la trama, el protagonista elige estratégicamente su repertorio a partir de una detenida reflexión sobre las circunstancias en las que se escuchará su voz, sin perder de vista que “el bolero construye un espacio en el que el individuo puede intimar con el otro, no para enamorarse de él/ella sino para desarmarlo/la mediante un flujo de emoción que es puro simulacro” (Haesendonck, 2003: 84). Así, Sirena dice a Graubel: “Pienso en la canción de una cantante que piensa en su hombre que le pide que piense en él” (Santos-Febres, 2000: 217). Si bien la letra resulta primordial en el proceso, la voz y su manejo son fundamentales para conseguir el objetivo de vulnerar al escucha. El intérprete se convierte en el transmisor de una expresión y en el propiciador del contacto con un auditorio que, como destinatario último, constituye un personaje vital en este *romance*.

Para una buena cantante de boleros, interpretar no representa tanto adentrarse en el significado de lo que el compositor quiso decir. Para ella, lo fundamental radica en sentir el texto, a su manera; poner en voz propia sus emociones poéticas. Y, en esta poética femenina, el rasgo esencial es la casi total inseguridad en la vida relacionada con el mundo exterior, y la firmeza, también casi absoluta, cuando se trata de cuestiones del alma (*Bolero. Clave...: 158*).

⁶³ Ver nota 39 de este trabajo.

Como bohemio, Selena sabe que su canto debe vincularse con una intimidad tal que quienes la escuchen no puedan evitar el hechizo de una voz angelical capaz de convertirse en “un murmullo de pena, una agonía desangrada” (Santos-Febres, 2000: 10). Está consciente de que la voz dulce y cristalina que ha heredado de su madre (Santos-Febres, 2000: 41) es su máxima posesión. No se trata, propiamente de un timbre de castrato, la suya es una voz de mujer que ha aprendido a dominar hasta llevarla a los niveles de la seducción.

El intérprete utiliza una retórica particular que conforma su estilo. Aun cuando cada cantante está determinado por una condición expresiva, cada voz impone a su canto un estilo propio [...]. Cada intérprete es un vehículo de la expectativa amorosa, es una adaptación de la tragedia que se cuenta, una exhibición de la ceremonia sentimental que encarna.

El cantante llama, ruega, perdona, invoca, pone en escena, dramatiza y, muchas veces, resimboliza el mensaje del autor (*Bohemia. Clave...*: 139).

Así, una canción puede sonar a amor suave y puro en la versión de un determinado intérprete y a lamento en la de otro. Tal es el caso de “Miseria” de Miguel Ángel Valladares, bohemio que se incluye en *Sirena Selena vestida de pena*: en la época de oro de los tríos fue cantado por Los Panchos, quienes le dieron un toque de tristeza casi conformista; sin embargo, en la voz potente, arrebatada, vigorosa y, al mismo tiempo, femenina y llena de ternura de María Luisa Landín se transforma en una queja desgarrada, en dolor profundo y punzante. “Situada en un lugar particular al que la unen una relación de orden a la vez genética y mimética, la *performance* proyecta la obra poética en un decorado” (Zumthor, 1991: 164).

Para poder arribar a la entonación y a la actuación perfectas, se requiere de una preparación exhaustiva que involucra, sobre todo si se trata de una participación *en vivo*, por un lado, de la visión que ofrecerá el cantante (en el caso de Sirena tiene que ver con su transformación en mujer) y, por otro, de la preparación del repertorio que interpretará. El ejercicio previo de estos dos aspectos será

clave para el éxito. En la novela la preparación del espectáculo en casa de Hugo Graubel para el que Selena es contratada le lleva jornadas completas. No se trata simplemente de entonar de manera correcta cada canción, sino de hacerla suya. Así, en compañía de don Homero, el pianista del hotel Talanquera, inicia el ensayo y con ello el “diálogo” entre un bolero, “Miseria”,⁶⁴ y la reflexión que sobre Solange realiza la bolerista:

Carraspea una vez más. Abre el portento de su pecho.

Caminé con los brazos abiertos sin hallar un cariño, una sola amistad. Y tú qué me has dado tan sólo mentiras, tan sólo desprecios, miseria...

Miseria, te llevo en la vida hace mucho tiempo como una tragedia escondida en el sufrimiento. Solange porque tú sufres, llega el momento en que te cansas y ya no importan ni cortes de diseñadores ni boleros, ni nada. Igualito tienes que soportar tanta **migaja de besos**, tanta **limosna de todo, que es lo que me han dado como a un ser malvado, como a un criminal**. Ni peinándose con moños de señora, ni comiendo croissants por las mañanas te acercas a lo que quieres ser. Igualita a mí. Pues no creas. Yo ni cantando soy quien quisiera ser, pero me acerco a una cumbre de perfección, a una dama triste, muy triste, pero hermosa. Solange mira cómo sufro para tus invitados.

Miseria me llena de espanto porque no me quieres. Miseria que es odio y espanto porque sé quien eres. Oh sí, Solange, lo sé. Tú eres una busconcita como yo, una chamaquita vestida de mujer, que se creen en la cima. Y sufres [...] esos recuerdos enquistados en el alma que no puedes sacudir. [...] ¡Qué inestable es la cima, ah Solange, qué mucho depende del que te puso allí, por puro capricho!

Sirena Selena, la dama triste, la recia señorona llena de glamour y de odio, bajó los últimos peldaños de la escalera de mármol rosado en espiral. Regia, riquísima, se sabe la estrella. Pero no olvida. Es la estrella que sufre por lo irremediable. Lenta y melosa, la fibra de su voz sufre y espera. **Quién sabe hasta cuándo seguirá esperando a que cambie su suerte o venga la muerte como bendición** (Santos-Febres, 2000: 168-169. Las negritas son mías).

En este fragmento de la novela puede observarse perfectamente el fenómeno de la permanencia de la canción popular en la memoria colectiva comentado más arriba. La autora

⁶⁴ “Caminé/con los brazos abiertos,/por hallar un cariño, una sola amistad./Y qué es lo que tengo,/tú qué me diste,/tan sólo mentira,/ cansancio, ¡miseria!/Miseria que llevo en la vida/hace mucho tiempo,/como una tragedia escondida/en mi sufrimiento./Migaja de besos,/limosna de todo,/es lo que me has dado/como a un ser malvado,/como a un criminal./Miseria que llena de espanto/porque no me quieres./Miseria que es odio y es llanto/ porque sé quién eres./Quién sabe hasta cuándo viviré esperando/que cambie mi suerte/o venga la muerte/como bendición.”

registra su versión particular de la letra de Valladares y adecua, además, para efectos de su narración, los últimos cuatro versos del bolero.

El efecto de la voz de la Sirena, a partir de su ejercicio de observación e imitación de Solange, resulta fulminante, aun cuando se trata sólo de la preparación del espectáculo. Consigue, en un primer intento, proyectar exitosamente los elementos de la personalidad de Solange de los que se ha apropiado:

Sirena sostuvo la última nota todo lo que pudo a mitad de la escalera. El pianista se quedó absorto, sin poderle poner coda de arpegios al bolero. Los del servicio que ayudaban a mover muebles y poner arreglos de flores no pudieron moverse. Se les había revolcado un odio viejo por dentro, unas ganas terribles de llorar por lo irremediable. Alguna de las muchachas de la limpieza comenzó a aplaudir, con las manos llorosas. Todos aplaudieron. El pianista se quedó estupefacto con las manos sobre el teclado (Santos-Febres, 2000: 169).

Este haber sorbido la característica fundamental del estado anímico de la esposa de Graubel, casi como si se tratara de un vampiro, cuya fuerza surge del deseo de poseer lo que no tiene, permite a Selena establecer un vínculo invisible con quien ha elegido como víctima —que se manifiesta en un juego de espejos—, aun cuando ésta piensa inicialmente que podrá eliminar a su rival:

[Para Solange era imprescindible] Dejarle saber [a Sirena] quién era quién, que no se confundiera, aclararle a todos que ella, Solange Graubel, no era ninguna tonta. [...] «Aquí tú eres diversión, payaso, utilería para botar a la basura una vez acabada la fiesta que organizo yo, yo, para el accionista principal de mi marido.»
Ya en la cima [de la escalera], Sirena gira sobre sus talones (bajo el pestillo Solange gira también). Se aclara la garganta y sonríe en sesgo malicioso (y en sus habitaciones Solange esboza sonrisita de satisfacción). Abre la boca sin soltar un solo sonido (Solange se lleva cual reflejo la mano al pecho). Y canta (Santos-Febres, 2000: 170).

Sin embargo, Solange no sabe quién es Selena. El travesti ha llegado a Santo Domingo “a probar suerte como quien es” (Santos-Febres, 2000: 9). Acaso sea él el único que, conocedor de su

naturaleza ambivalente en sentidos múltiples y del poder que ella implica, podría definirse. Lo que resulta claro es la capacidad devoradora del protagonista.⁶⁵ “Sena se roba la luz como una ladrona. Sirena le roba los ojos a quienes la adoran. Ella quiere todo lo que todos tienen. [...] Cada vez que canta su voz es un hambre, un tumor de hambre, una perdición” (Santos-Febres, 2000: 253). Incluso desde aquella primera vez en la que fue capaz de recordar uno tras otro los boleros preferidos de la abuela, cuando se convierte en Sirena, su voz se revela con su potencial evocador y destructivo:

Cantó, primero en murmullos, con los ojos cerrados, luego más pendiente al grano de su voz. El cliente paró su faena por un momento, pero luego siguió chupando alelado con la canción del adolescente. Sirena seguía entonando boleros, uno tras otro y mientras más de adentro los sacaba, más lento chupaba el señor, más se le enternecían las comisuras de la boca, el apretón de la mano contra la base del pubis, más la lengua parecía ser de terciopelo. Dulce olía su saliva excitada, a leche y miel.⁶⁶ Una enamorada parecía aquel circunspecto señor cagado del miedo, cagado y sobrecogido de deseo [...]. Cantó por veinticinco minutos sin parar. De pronto, al final del bolero “Tentación”, la Sirena marcó con un chorro espeso el anhelado final de su letanía de recuerdos. [...] [El señor] con una mano sujetó la cara del jovencito, «Angelito, angelito mío» y se le volvieron los ojos un pozo profundo (Santos-Febres, 2000: 93).

Se trata, efectivamente, de una clase de vampiro,⁶⁷ de un ser que absorbe la sustancia de otro a partir de la dialéctica del engullidor y el engullido (Chevalier, 1986: 1046). Su condición de

⁶⁵ Incluso Solange advierte este potencial voraz y devastador en su oponente. Por ello “se hará la loca por supuesto y esperará los aires de ida, si al pendejo de su marido le da por caer, caer en las fauces de aquella mujer de fantasía” (Santos-Febres, 2000: 172).

⁶⁶ La expresión “leche y miel” recuerda, por un lado, la descripción bíblica de la Tierra Prometida y, por otro, prefigura la esperada eyaculación dulce del adolescente.

⁶⁷ Una de las más antiguas referencias a la figura del vampiro se encuentra en *El asno de oro* de Apuleyo. En el libro primero se cuenta la historia de dos hermanas malignas, Meroe y Pantia, que beben la sangre de Sócrates (homónimo del filósofo), amigo de Lucio, el protagonista, testigo del espeluznante acto. Las hermanas, tras herir profundamente a Sócrates con una espada por el hueco de la clavícula izquierda, de recolectar su sangre en un jarro y extraer su corazón, taparon la herida con un pedazo de esponja que hizo invisible la herida y permitió que las últimas gotas de sangre permanecieran dentro del cuerpo para prodigarle vida. Pero cuando al día siguiente Sócrates se inclinó para beber agua de un río y la esponja, —a quien Pantia le había dicho “ten en cuenta que has nacido en el mar, guárdate pues de pasar por el río” (Apuleyo, 2003: 62)— cayó al agua, dejó la enorme herida a la vista y por ella se escurrió el último rastro de sangre y el aliento del infortunado.

Resulta interesante que, mientras observa aterrado el desangramiento, Lucio asocie a ambas hermanas con Lamia (Apuleyo, 2003: 64), quien, según la mitología, sostuvo amoríos con Zeus y fue castigada por Hera que mató a sus hijos y la transformó en un monstruo con cuerpo de serpiente y pechos y cabeza de mujer —una fisonomía sumamente

travesti dedicado al negocio del espectáculo lo marca de manera inherente en este sentido: “la noche se hizo y se deshizo en la calle. [...] Dieron las cinco, clareaba. [...] [Valentina] Se tapaba un poco la cara con el pelo, «la luz del día no es propicia para una draga»” (Santos-Febres, 2000: 85). La oscuridad no sólo permite el ocultamiento y el misterio, sino que se constituye como el espacio protector —en el que los homosexuales pueden desenvolverse con mayor libertad— y, también, propiciatorio para la creación de la fantasía y la incertidumbre. Como todo vampiro, Selena es diestra en el reconocimiento de otros que, al igual que ella, buscan engullir la esencia de quienes han destinado como presa:

«Huele a miel tu voz, tu boca es una fruta», le había susurrado un día un admirador que intentó besarla. Ella acababa de cantar. Estaba exhausta [...]. Así que se dejó besar. Dejó que la lengua de aquel hombre le recorriera el hueco de sus dientes,⁶⁸ le sorbiera la saliva densa de una noche de cabaret. Permitted que enredara la lengua con su lengua agotada, que le hiciera caricias para ver si así la aliviaba un poco. Pero a mitad de beso [*sic*], Sirena notó que aquella boca buscaba algo más de lo que normalmente se busca en los besos. Aquella boca quería tragarse una melodía. Era un beso que buscaba devorarle la voz (Santos-Febres, 2000: 12).

La voz de la Sirena —equivalente a un objeto mágico— es el único tesoro *físico* con el que verdaderamente cuenta, de ahí su angustia por perderla con el crecimiento: “Ay su voz, que no le fallara ahora su voz, Virgen santa, que no le fuera a cambiar el timbre” (Santos-Febres, 2000: 12). Selena realiza ritos emparentados con la hechicería —o, por lo menos con una suerte de herbolaria o

parecida a la de la sirena con cola de pez—. Lamia sentía envidia de las otras madres por lo que raptaba, desangraba y devoraba a sus niños.

En la novela de la autora puertorriqueña, Martha Divine muestra, en uno de los pasajes iniciales, una imagen que puede relacionarse con la idea de haber metido los dedos en el cuerpo ensangrentado de otro: “siempre llevaba las uñas esmaltadas de rojo granate, todo un coágulo de sangre en la punta de cada uno de sus dedos, los de los pies, los de las manos” (Santos-Febres, 2000: 8-9).

⁶⁸ Debido a que la dentadura es la única construcción ósea del cuerpo humano que esta descubierta (carente de músculos y piel) posee una clara analogía con la imagen de la muerte.

medicina tradicional en la que los rezos desempeñan una función importante—⁶⁹ para mantener la capacidad de encantamiento de su voz. Tras el beso vampírico que recibe, se protege de la siguiente manera:

Cuando el admirador terminó de besarla [...] aguantó saliva ajena en la boca, sin tragársela, sospechando sabotaje. Cuando llegó a su camerino, se enjuagó la boca con agua de grifo, y con Listerine. Después, al llegar al departamento de la Martha, hizo gárgaras de pétalos de rosa y magnolia con ajo para espantar cualquier bacteria de envidia que se le hubiese quedado rondando por la boca.

[...] se sentía con ganas de hacer gárgaras y luego ponerse un paño con hojas de yerbabruja alrededor del cuello, de tomarse un trago de brandy con miel, agua de azahar y canela, tragarse una yema de huevo cruda, rezarle oraciones a San Judas Tadeo.

[...] Martha [...] jamás la pensó rezándole a Santa Clara, ni a la Virgen de la Caridad del Cobre (Santos-Febres, 2000: 13).

Aplica el mismo tipo de cuidados antes de su presentación frente a Hugo Graubel y Contreras en el hotel Conquistador: “hizo gárgaras del agua tibia de los grifos mezclada con agua de azahar y un poquito de sal cristalizada que traía desde la otra isla” (Santos-Febres, 2000: 44).⁷⁰ La voz de la Sirena es mágica no sólo por su capacidad hechizante, sino porque es inmemorial y actual al mismo tiempo, eterna: “del centro del pecho le sale un gorgojeo de pena percutida, pero siempre fresca, tan antigua y tan fresca como el mismísimo mal de amores sobre la faz de la tierra” (Santos-Febres, 2000: 12).⁷¹

Siempre que se trate de boleros, tal como sucede en el ensayo donde sus acciones y las de Solange se duplican, su voz irrumpe elevada en el canto, en una exaltación y afirmación del inconmensurable poder que posee la palabra transformada en armonía. Y debido a que el canto

⁶⁹ El capítulo III (pp. 15-17) es una muestra de la necesidad de amparo divino que experimenta Selena. En él ora a María Piedra de Imán, a quien suplica su protección tras recordarle sus sufrimientos durante la época en la que se prostituyó y ofrecerle mandas, incluido el motivo por el que reza: su voz.

⁷⁰ Si bien no requiere, como Drácula, con una muestra de su tierra natal para descansar, Sirena lleva la esencia de la suya en cristales para mantener su obsesivo esmero y su sosiego.

⁷¹ “En la voz bolerosa de Sirena se reúnen la tristeza y la melancolía de la pérdida de aquello que se ama, temas que aluden a una voz omnisciente que se sale del contexto puertorriqueño o dominicano” (Arroyo, 2003: 45).

compete más al arte musical que a las gramáticas (Zumthor, 1991: 186), la autora no se preocupa en revelar el texto que surge de la garganta de la Sirena, sino de retratar la consecuencia del contacto con el sonido emitido por un ser cuya naturaleza híbrida lo hace temible y seductor:

Solange oyó al monstruo. La voz potente de aquel animal se escurría por debajo de la puerta. Empieza a temer. ¿Y si a su marido no le interesa guardar la imagen ahora? ¿Y si aquel animal lo embruja más allá de la fuerza de su voluntad? [...] Hugo [...] siempre lo hizo por lo oscuro, detrás del malecón, en otro pueblo. No frente a sus ojos.

Ese monstruo, ese maldito monstruo, ni por un instante puede acercarse a Hugo. De sólo pensarlo el alma de Solange se le resbala del pecho. Ella se la agarra con las manos. Necesita a Hugo para mantenerse en su sitio.

Y si no es mío, nunca de las dos...

La Sirena es un ángel del demonio. Su voz sigue colándose por debajo de la puerta. Solange no quiere pero escucha. Oye cómo canta el engendro, oye cómo abre las comisuras de la boca, oye distintamente cómo sale nota a nota aquella voz. Pelea, se tapa los oídos, se agarra el pecho; no quiere embelesarse con su voz. Se le cierran los ojos y ve cómo pasa su lengua por el labio para humedecerlo la Sirena, cómo traga saliva para limpiarse la garganta la Sirena, cómo coge aire para llenarse el pecho una vez más. Trata de no embelesarse pero ya es tarde. La voz de la Sirena la coge en sus brazos ardientes con besos de muerte y la lleva hasta el mismísimo abismo de la soledad. Este monstruo es peligroso. No es de este mundo su voz (Santos-Febres, 2000: 171).

En efecto, Sirena no pertenece a este mundo,⁷² es un monstruo que, en el plano simbólico, guarda un tesoro: la sabiduría completa —tal como la que fue de Tiresias— revestida de una voz inefable. Como todo monstruo aparece en el texto para provocar una angustia generada a partir del estado de unión convulsiva entre la exaltación del deseo y la inhibición por temor. Su imagen, su voz y también su mirada guardan esta capacidad:

Antes de cerrar la puerta [Sirena] miró a su mamá [Martha] con una de esas miradas con las que embrujaba la público nocturno del Danubio Azul. Nunca supo la Martha qué escondía Selena detrás de aquellas miradas, perversas inocencias, vulnerabilidad asesina... Nunca dejaba de asombrarse ante ellas, como si cada vez las viera por primera vez. Cuando Selena cerró la puerta del baño, se rompió el embrujo de los ojos. Martha pudo frotarse los

⁷² No sólo Solange sabe que Sirena no es un ser de este mundo, Se lo ha dicho Martha y lo advirtieron también los invitados a la fiesta en casa de Hugo Graubel (Santos Febres, 2000: 63, 216). La expresión recuerda a la que emplea Gabriel García Márquez en *Del amor y otros demonios* para referirse a Sierva María de todos los Santos.

brazos y recuperar su postura. [...] quedaba ella [...] entre asustada y seducida, entre muriéndose de ganas y loca por huir de aquella mirada abrumadora (Santos-Febres, 2000: 44).

Hugo Graubel incluso llega a experimentar una rara especie de muerte breve, de suspensión momentánea de la existencia al entrar en contacto con los ojos de la boquerona la noche que la conoce en compañía de Conteras. Aún no había empezado a cantar en el bar del hotel Conquistador, cuando ella lo atacó con su mirada impía:

[Sirena] Fue alzando los ojos lentamente, hasta clavarlos fijamente en la mirada del señor que la auscultaba. En esos momentos, Hugo Graubel no pudo evitar un nervioso parpadeo. Su pecho se negó a soltar la última bocanada de aire que lo habitaba, el corazón se olvidó de palpar por un instante, uno tan solo. Se le levantó cada uno de los vellos de la piel. Sirena le notó el asombro encajado, y sonrió traviesa (Santos-Febres, 2000: 50-51).

Además, como ya se ha señalado arriba, es un ser devorador,⁷³ lo que implica dos vertientes opuestas: la necesidad de una regeneración y la entrada a la destrucción.⁷⁴ También podría vincularse, sobre todo debido a la construcción de los dobles en la novela y del propio proceso de aprendizaje de los personajes, con “la imagen de un cierto yo, ese yo que conviene vencer para desarrollar un yo superior” (Chevalier, 1986: 721).

La presencia de Sirena se hace evidente a los ojos y oídos de Solange como la de un ser maligno cuyo poder hace caer en una especie de trance a todo el que la ve y escucha su canto. La voz se manifiesta con una potencia terriblemente devastadora. El travesti es el *otro* —invasor del territorio íntimo, amenazador de la estabilidad— y frente a él resulta imposible tener clemencia. Lo

⁷³ Hugo Graubel también intenta engullir a Selena: “se encontraba a la Sirena en las costas del hastío. ¿Cómo no intentar poseerla a manos plenas? ¿Cómo no buscar las estrategias necesarias para acercarse a su presa hasta poder llenarse la boca de ella?” (Santos-Febres, 2000: 60) pero no consigue realizarlo a los niveles apabullantes a los que ella lo hace.

⁷⁴ El hecho de que Sirena sea un monstruo seductor y temible, regenerador y destructor marca, de manera implícita, el concepto del enfrentamiento de los contrarios que genera un perpetuo movimiento que deriva siempre en lo inacabado y, por ende, en lo grotesco. (Bajtín, 1993: 28-30)

extraño ha penetrado la esfera de lo cotidiano, de lo racional. Vencer esta fuerza atroz es el objetivo. Sin embargo, el poder avasallador de la Sirena no es fácil de enfrentar. Cuando su voz se empalma con una melodía invade no sólo las conciencias, sino los cuerpos: “que la voz se meta por lo pechos de quienes me escuchan” (Santos-Febres, 2000: 15). El efecto de su voz fabulosa encandila incluso a quienes no la escuchan por primera vez. Martha cae en un sopor melancólico durante el *demo-show* en el hotel Conquistador y sólo es capaz de salir de él hasta que escucha los aplausos (Santos-Febres, 2000: 51). No hay defensa ante fascinación semejante. La misma boquerista es capaz de autoseducirse con su canto: “«Aquí estoy, Sirena», grita [Hugo] por medio del cigarrillo. Pero Serena no lo oye. Ella canta perdida en su propia voz” (Santos-Febres, 2000: 209).

A partir de esta voz de prodigio surge una especie de mito alrededor del adolescente que dedicaba sus noches a la angustia de la prostitución para sobrevivir y que llegó famélico y drogado con su canto “sutil que mantenía a toda la calle en animación suspendida” (Santos-Febres, 2000: 11) a las cercanías del bar de Martha Divine, cuyas manos moldearon hasta convertirla en su obra más perfecta.

En el Danubio corrían historias sobre ella. Se rumoreaba [*sic*] que aun de bugarrito a ella nunca nadie lo había podido clavar, que en el momento preciso de la penetración al chamaquito se le escapaban melodías del pecho, y empezaba a canturrear con su voz extasiada y gloriosa de espíritu de Luz. Decían que aun los machos más machorros se derretían en su pose y que él, luego, suavemente, los viraba, los humedecía con saliva ceremoniosa, les metía su carne por los goznes calientes y en espera (Santos-Febres, 2000: 64).

La voz de la Sirena lleva al éxtasis, permite a sus escuchas acceder a mundos distintos a éste, a la imaginación, a reconocerse vulnerables y propensos a deseo, a revivir amores pasados o ficticios, a llorar por la ilusión o el amado perdidos, pero también a reconstituir la esperanza que creían irrecuperable.

El canto de las sirenas, lejos de ser inhumano y mortífero, aporta a las almas que emigran de la tierra hacia el otro mundo, y que vagan después de la muerte, el olvido de lo que es efímero y un amor a lo que es divino. Y las almas, cautivadas por la armonía de sus cantos, siguen a esta parte divina y se aferran a ella (Brasey, 2001: 41).

Así, la voz de Selenia no siempre lleva a la perdición. Ocasionalmente salva, como en el caso de Hugo Graubel, a quien “libera [...] del exilio sexual que sufre desde su infancia” (Haesendonck, 2003: 82). El magnate dominicano, prisionero en una vida de hastío y frustración, encuentra en Sirenia la posibilidad de recuperar aquella experiencia de desfase aterrador que vivió en casa de Eulalia, cuando su padre pagó para que la mulata *lo hiciera hombre*:

Ella lo empujó hacia atrás, se le eñangotó encima, dirigió con su mano experta la carne hacia sus boquetes y empezó un rito de cabalgata que se demoró por casi media hora. Él, sudado, de momento sintió un galope en el pecho y un golpe de algo líquido azotándole el vientre. Regresó a su cuerpo, interesado. Cerró los ojos, se vio enterito por dentro, tan lejano de todos, de sí, y el terror fue tan grande que de espanto se ahogó en un mar. Entonces soltó un bramido desesperado (Santos-Febres, 2000: 134).

No es sólo la apariencia ambigua y exquisita del travesti, sino su voz, la que le devuelve el alma al transportarlo a ese espacio extraviado que no pudo hallar antes “ni borracho, ni acostándose son siete mil mulatas, ni dejándose clavar por wachimanes, ni en los baños turcos, puentes o callejones del extranjero” (Santos-Febres, 2000: 135). El canto lo penetra y sale, sin alteraciones, de las profundidades de su propio pecho. Lo posee y Graubel es capaz *mirar* su posesión y la de sus invitados; pero, a diferencia de ellos, consigue reencontrarse con su pasado deseado, retornar a la casa de aquella mulata: “Hugo se pasa la lengua por los labios y siente otra vez el sabor, el olor insecticida de un cuarto lejano, el dejo de ron después de una cita con la carne intocable. Se deja ir, cierra los ojos y se deja ir [...]. Ya no lucha, se entrega” (Santos-Febres, 2000: 210).

En el capítulo XXXVII tiene lugar, propiamente, *la performance* de la Sirena, una de las escenas más detalladas y mejor logradas de la obra. Santos-Febres describe una interpretación excelsa de la cantante para la que se vale, incluso, de elementos tipográficos y de espacio, una reminiscencia de los caligramas que permite, por un lado, el juego y, por otro, la visualización del descenso de Selena por la escalera de la casa de Graubel:

Untada en cielo y sudor
Sirena
baja desde la cima de su sueño
peldaño

a

peldaño.

Deja su cola junto al mar
Allá de orillas

pie envuelto en gasas de tenue luz; pie, tacas gruesas de trabilla, plateada la envoltura del inicio de sus tiempos. Uñas esmaltadas Coral-malva perla. Una a una las uñas esmaltadas del pie primero, el pie de Adán en tacas, el pie de la génesis y el sueño.

Pie. Hielo seco trepa por aquella perfección de carne. Humo seco. Pie. Suspiros del auditorio. En las lenguas de los invitados, sale asombroso pie en saliva, en palabra seca que rodea los tobillos. Las piernas depiladas, delgadísimas de sílfide salida del fondo de las aguas. [...] Hielo seco que se enreda por sus piernas.

la Selena

baja

un

escalón

otro

y otro

hasta que el aire le falta a los testigos, el aire seco enredado en su finísima cintura, fina de apretar de un solo brazo, de un solo zarpazo y la Sirena echando llamas por los ojos, llamas secas de fuego azul, lanzando llamas por la frágil cinturita de gacela arrinconada y seco ya su salto en esas tacas. [...] y la bruma del mar se le trepa, callada hasta su pechito de paloma, su pechito tan angosto con dos protuberancias huecas allí, senitos en almíbar, frutilla de cera, la imitación más suave de un durazno, con todo y pelusita quinceañera (Santos-Febres, 2000: 203-204).

La sola aparición del travesti es suficiente para atrapar a un auditorio que anticipa, con la visión, el hechizo de una voz que parece no llegar nunca. El vestido blanco entallado cubierto de lentejuelas, traje de escamas refulgentes, que porta la Sirena y que la revela como “virgenzuela en

barra” (Santos-Febres, 2000: 204) marca las nupcias con su público. Se alcanza a escuchar, entonces, la melodía del piano que introducirá la actuación de la cantante. Sobre el aspecto del acompañamiento previo al canto, Zumthor señala lo siguiente:

En cuanto a la prosodia, empleo este término en el sentido más general, abarcando todo lo que concierne al ritmo de la palabra poética.

La prosodia de un poema oral remite a la prehistoria del texto dicho o cantado, a su génesis pre-articulatoria de la que interioriza el eco. Por eso la mayoría de las *performances*, sea cual fuere el contexto cultural, comienzan por un preludio no vocal: golpeteo de un objeto, paso de baile o medida musical preliminar. El marco donde va a desplegarse la voz se encuentra así preparado (Zumthor, 1991: 173).

Sin embargo, la música no llega cabalmente a los oídos de los convidados a la fiesta de Hugo Graubel, como si Selena los hubiese ensordecido para todo, excepto para lo que saldrá de su garganta. Se transformarán, más que en oyentes, en certificadores de un prodigio que se adivina ya a partir de los movimientos del cuerpo integrados a una poética. El gesto también se proyecta como elemento fundamental de la *performance*. Al realizarla, la boquerista, lo mismo que todo intérprete, exhibe su cuerpo y su decorado y, con ello, no sólo incita a la simple mirada, sino a un contacto virtual cargado de erotismo (Zumthor, 1991: 203-204).⁷⁵ El cuerpo de Sirena es descubierto detalle a detalle por quienes lo observan antes de que su voz pueda siquiera adivinarse, cuerpo grotesco, en pleno movimiento de lo que nunca estará completo o acabado, de lo que ineludiblemente se ubicará en un constante estado de construcción, de creación. Cuerpo que construye otro cuerpo, cuerpo que asimila el mundo y es asimilado por éste. Cuerpo que se desborda, supera sus fronteras y anula, a partir de la seducción, todo aquello que lo rodea.

⁷⁵ En los apartados “La communication corporelle” y “La position du corps, le geste, l’expression faciale, le regard”, Herman Parret explica la importancia de lo corporal en la *performance* (Parret, 2002: 150-156).

A media escalera se detiene. **Los testigos recuerdan haber oído un piano en la lontananza de su paso. Recuerdan el piano y el tiempo perdido** desde que aquella puso el pie primero llamada blanca, en su bandeja de mármol, tan en su salsa-hielo seco y recuerdo doloroso. **Recuerdan unas notas de entrada a un bolero como una cascada de piedritas filosas frenando sin poder**, recuerdan una mano que les agarró el vientre y más abajo, unos dedos —¿cuáles?— apretándolos. Y el ahogo del asombro empuja aquel recuerdo hacia atrás, al sitio mismo del respiro y de la carne encendida humeando hielo seco. A media escalera la Sirena para,

en seco.

Todos recuerdan entonces al piano pero fijos los ojos en su cara, hecha a la perfección. [...] los toques de rubor sobre cada mejilla, difuminados sólo en su sospecha, los pinceles ágiles delineando a trazos finos aquella boca redonda de mariposa carnívora, labios enteramente para el beso y la balada. Rosa-malva perlado en tonos de coral, entreabiertos como almeja sonora. Los colores que afinan la nariz, delgadísima nariz sin poro abierto, brújula de sirena. Y los ojos negros, negrísima de pedrería en vitral de tienda por departamentos [...]. Perdidos en lo profundo, no miran sino al espejismo de su propia mirada. Frente ancha de pensamiento escapado, bellamente coloreada en malva por las esquinas. Y de marco, unos bucles negros caen sobre los hombros, algunos. Otros se repliegan en lo alto, atreviéndose a mostrar un cuello rumoroso y terso como toda ella. Ni una gota de estridencia... ni una gota. Ni una gota en su expresión de muñeca espantada por su propia belleza,

por su réplica.

Los testigos recuerdan haber oído al mar enredado en aquel piano de visión (Santos-Febres, 2000: 204-205. Las negritas son mías).

En el momento en que un acompañamiento musical se escucha simultáneamente a un canto, normalmente, las dos músicas se unen en la operación de la voz. Es común que, a pesar de esta consigna, se haga evidente una tensión que transita de una diferencia acústica a una funcional. Una manera de minimizar este problema es contar con sólo un instrumento, recurso que emplean actualmente muchos cantautores de cuerdas vocales poco dotadas. En el caso de la interpretación de Selenia, el acompañamiento parece disolverse, las notas del piano son devoradas por la voz a la que quiso acompañar en un principio. Lo único que se escucha es la prodigiosa emisión de la Sirena, su hechizo inevitable, deseado y temido:⁷⁶

⁷⁶ “La *phono-esthétique* développe précisément cette perspective: la voix, en tant qu’ambiance sensible et temporalisée, invite l’interprétant à la saisie d’une qualité séductrice qui l’attire vers l’autre sujet dont chaque parole est une requête de jonction et de fusion” (Parret, 2002: 39).

Ya abre la boca. Ya entreabierta se traga todo el aire del recinto. Ya los lirios cala se ensombrecen y casi marchitos desfallecen ante el pecho hambriento de la Selena. Ya su luna se acerca al balcón abierto. Va a ocurrir el Apocalipsis. La Sirena, parada en seco a mitad de la escalera, canta *Invasión de ternura tus pasos y encendiéronse sueños pasados. Presiento en esos pasos la inquietud de buscar otros pasos que marchen con el mismo compás* (Santos-Febres, 2000: 206).⁷⁷

Después del vientre y del miembro viril, es la boca la que desempeña el papel más importante en el cuerpo grotesco, pues ella engulle al mundo. La *gran boca abierta* está, ineludiblemente, ligada a lo «bajo» corporal topográfico: la boca es la puerta que conduce a lo bajo, a los infiernos corporales. La imagen de la absorción y de la deglución. Una imagen ambivalente muy antigua de la muerte y de la destrucción está relacionada con la boca abierta (Bajtín, 1993: 285, 292). Cuando Sirena ensaya, todavía sin el acompañamiento del pianista, su boca traga todo lo que se encuentra a su alrededor:

Una vez al tope de la escalera cerró los ojos. Sintió sobre la piel el silencio de la sala escurriéndosele encima. Aún a ciegas, abrió la boca, la volvió a cerrar, recogiendo bocanadas de aire denso, aire directo a los pulmones y a la barriga, aire silencioso que la hinchó entera. Estaba dispuesta toda ella, cayendo en trance. Cuando abrió los ojos ya era otra. Sin soltar una partícula de aire abrió todo cuanto pudo la boca, soltando los músculos de la cara, la mandíbula, preparándose para su voz (Santos-Febres, 2000: 147).

Si bien la música, referida en la voz y en los boleros, es fundamental a lo largo de la novela, en este mismo capítulo —el XXXVII, el de la *performance*— Mayra Santos-Febres incluye

⁷⁷ La autora mezcla en la escena del canto apoteósico de Selena diversas letras de boleros. Únicamente pude identificar dos, ambos de la puertorriqueña Sylvia Rexach: “Olas y arenas” y “Nave sin rumbo”. El texto de este último es el siguiente: “Es mi corazón/una nave en el turbulento mar,/desafiando la fuerte tempestad/de eso que llaman amor./Tú, lobo de mar,/hacia dónde esta nave haz de llevar,/sin preocuparte apenas/que rumbo tomaremos./Dime capitán,/tú que conoces las aguas de este mar,/si después de pasar la tempestad/quedará sobre la calma/un inmenso vacío entre mis brazos,/o tal vez un corazón hecho pedazos./Es mi corazón/una nave en el turbulento mar,/desafiando la fuerte tempestad/de eso que llaman amor” (“Silvia Rexach”, pág. 4-5).

otro lenguaje que contribuye notablemente a describir y descubrir visualmente la acción: el cinematográfico.⁷⁸

El cine y el bolero mantuvieron una larga y fructífera relación, sobre todo, durante la *Época de oro del cine mexicano*. Las carreras de Agustín Lara, Consuelo Velázquez, Manuel Esperón, Ernesto Cortázar, Rafael Hernández y las de muchos otros reconocidos compositores “coincide felizmente con el ascenso de la radio, el cine y la televisión” (Torres, 1998: 225). Multitud de intérpretes, ya fuera como acompañamiento (los tríos son un ejemplo) o como protagonistas, aparecen proyectados en la pantalla. Desde Toña la Negra hasta Pedro Infante, todos cantaron boleros. Este género, inserto en el cine, se mantuvo vigente al mismo tiempo que el mambo, la canción ranchera e, incluso, el *rock and roll*.

Por otro lado, cabe recordar que la literatura ha guardado un vínculo estrecho y constante con las artes cuya manifestación privilegia la imagen, baste mencionar la poesía modernista y su relación con el *Art Nouveau* y la escuela prerrafaelita.⁷⁹ El cine fue nutrido desde su nacimiento por la literatura, los ejemplos de cintas basadas en reconocidas novelas son innumerables; pero, posteriormente, la influencia ha invertido su dirección y ha terminado por modificar la operatoria narrativa de muchos escritores, quienes incorporan a sus textos una visión cinematográfica no sólo con un propósito estilístico, sino como una expresión inherente dentro de la conformación de la percepción del hombre contemporáneo, actitud que se manifiesta tanto en los aspectos formales como en la trama y en la temática de la obra escrita.⁸⁰

⁷⁸ Es gracias a esta inclusión que el lector tiene la posibilidad de participar del impacto de la actuación de Selena como si hubiese estado en el salón de la casa de Hugo Graubel. Es así como se consigue presenciar la *performance* y resulta posible evaluar los poderes expresivos que se ponen en juego en el momento de su realización.

⁷⁹ Rubén Darío y sus seguidores se ocuparon de *traducir* el lenguaje plástico al literario y emularon la suntuosidad y profusión del *Art Nouveau* y la delicadeza y los motivos trabajados por lo prerrafaelitas.

⁸⁰ Baste mencionar, como ejemplos ineludibles, las novelas de Manuel Puig *La traición de Rita Hayworth* (1968), *The Buenos Aires Affair* (1973) o *El beso de la mujer araña* (1976). Una más reciente es *El salvaje de la ópera* (1994) del brasileño Rubem Fonseca.

El lenguaje cinematográfico y su huella se manifiestan en recursos como la *voz en off*, el manejo de montajes paralelos, el empleo del tiempo presente como rasgo de simultaneidad entre dos escenas, el uso de la disolvencia para pasar de una escena a otra, la cámara lenta, etc. En el caso de *Sirena Selena vestida de pena*, la autora emplea algunas de estas técnicas,⁸¹ pero destaca, durante la presentación de la cantante, el empleo de una especie de acotaciones que permiten *ver* bajar por la escalera de mármol al personaje mientras canta, todo en el marco de la descripción detalladísima de un narrador omnisciente que comparte su recorrido por el salón de la mansión de Hugo Graubel como si portase una cámara de cine: las tomas abiertas y los *close up* se suceden ya sobre Selena, ya sobre el auditorio. Al final, como para permitir un descanso visual, se sigue el recorrido del último tramo que camina la cantante hasta el piano.

Pero todo detenido, todo. El público anclado en su incertidumbre, en su doble perdición por el tiempo. No sonaba ni un solo corazón, ni una sola gota de sudor contra la piel. No se multiplicaba ni una sola célula mientras Sirena cantaba. El tiempo obedecía a su voz, su voz era la única prueba de que la vida transcurría. Su garganta marcaba finísima

tuyo...

y entonces

(pie) *qué sutil magia tienen tus pasos* (pie) *me dejaron un halo en su rastro* (pie) *aún yo siento en mi rostro tus manos* (pie) *y siento en las mías* (pie).

El aire, el aire se escapaba. La esposa de un banquero se sintió elevada por lo etéreo,⁸² agarró a su marido del brazo; quiso murmurar que no la dejara salir así, volando por sobre las cabezas de todos aquellos invitados tan ilustres, por sobre la cabellera negra de aquel travesti adolescente... la pura encarnación de lo imposible.

(pie)

(pie)

Pero no pudo musitar nada. El tiempo colgaba del pecho de Sirena buscando la nota para el final de su balada. Y ya entreabierta, ya loca de su propia encarnación se da entera

mis labios...

Quedaba un cuarto de escalera, recuerdos destripados encharcando toda la sala de recepción en la casa de Juan Dolio. Quedaba el público exhausto tratando de abocarse al salvavidas de un aplauso estruendoso, estruendoso para dispersar aquella ilusión. La Sirena bajó los ojos sin sonreír. Se inclinó un poco hacia delante con los brazos cruzados al pecho.

⁸¹ La estrategia de los montajes paralelos o pantalla dividida con secuencias recíprocas o similares es empleada con Solange y Sirena cuando ésta ensaya “Miseria” acompañada por el pianista y con la servidumbre de la casa como auditorio. La autora recurre a la disolvencia entre escenas siempre que Hugo recuerda su pasado.

⁸² Como Remedios la bella en *Cien años de soledad*.

Acabó de bajar la escalera en diagonal, hacia la mesa de los lirios cala. Tomó uno, tomó la copa de cristal cortado llena de brandy que había dejado junto al florero. Copa en mano se dirigió hasta el piano. En él se recostó como de un buque justo antes de la zozobra.

*Es mi corazón
una nave en el turbulento mar
desafiando la fuerte tempestad
de eso que llaman amor...* (Santos-Febres, 2000: 206-208).

Con el auge de la industria del entretenimiento en la que el cine y la televisión desempeñan papeles fundamentales, la sociedad actual se ha convertido en un espectáculo permanente y, con ello, las realidades colectiva e individual se han ubicado en la mira de todos (Lipovetsky, 1998: 105-119). El mundo se ha inscrito en una inmensa pantalla y nada se escapa de ella.

Pantallas nos informan; pantallas nos ponen en contacto con el mundo; pantallas nos vigilan, pantallas formulan nuestros deseos y extienden nuestros sentidos; pantallas registran, reproducen, producen, crean [...]. Todo, desde nuestros sueños, hasta las grandes decisiones que afectan el porvenir de la humanidad parece haberse convertido en un prodigioso efecto de pantalla (Subirats, 2001: 92).

Sirena, consciente de estar en la mira, sobre todo después de ingresar al ambiente cabaretero de San Juan, asume su papel de estrella de cine siempre que es necesario, por ejemplo, cuando el chofer de Hugo la conduce a la mansión del millonario (Santos-Febres, 2000: 64-65). Pero esta actitud, igual que otras, ha sido aprendida de Martha. El capítulo XXXIV es descrito como una película: la dueña del Danubio se transforma en una diva del cine italiano —Sofía Loren—, apenas arriba al restaurante La Strada donde conoce a su propietario, Lucchino Vivaldi, quien instantáneamente es convertido en Marcelo Mastroianni: “Vivaldi destacaba sobre el resto [de los empresarios invitados a departir en el exclusivo local] él y sólo él era el protagonista de **la película** *La Strada* escenario perfecto para que Martha Divine sacara sus dotes [histriónicos] de dama elegante y seductora” (Santos-Febres, 2000: 186. Las negritas son mías).

Si bien la actuación tiene una gran importancia sobre todo cuando se trata de impresionar en medio de un potencial ambiente de negocios —“la sangre de empresaria” se impone en los ejemplos arriba señalados—, la conducta de ambos personajes, Martha y Sirena, está marcada por una constante de dramatización, por ejemplo cuando recién llegan al hotel Conquistador y la primera habla por teléfono con Contreras para fijar la cita del *demo-show*. Tras concluir la conversación, busca la manera más impactante para dar la noticia de la fecha y hora en las que la boquerista habrá de mostrar sus atributos de diva para conseguir el deseado contrato:

Miss Martha Divine midió su tiempo para colocar el auricular de nuevo en su lugar. Calló por unos segundos [...]. Sonrió para sí, casi lista a voltearse a mirar a la Sirena, a quien sabía pendiente de su más mínimo movimiento. Entonces, enigmática, caminó hacia la Sirena para decirle:

—Mañana a las seis, Selena. Mañana a las seis comienza la magia (Santos-Febres, 2000: 25).

El mismo tipo de escena teatral es montado por Sirena instantes después cuando llama al *service room* y ordena la cena. Igual que Martha, habla por teléfono dándole la espalda y, después, gira para buscar la mirada y la aprobación de su tutora.

Por su parte, cuando Hugo Gaubrel enfrenta el rito de iniciación a su masculinidad con la prostituta a instancia de su padre, su realidad llega también a transformarse en una suerte de espectáculo. Todo lo que le sucede en esos momentos es advertido como en efecto de pantalla: “Él estaba mirando desde afuera lo que la mulata le hacía. Lo **veía todo en cristales**, ente bruma, **como en el cine**. Era una película donde una mulata que se llamaba Eulalia le dejaba ver aquel monte espeso de pelos ensortijados del mismo color miel oscuro de sus ojos” (Santos-Febres, 2000: 134. Las negritas son mías).

El sueño constante de los travestis en la novela es el de emular a las máximas divas del cine, de *jet set* o de la canción.⁸³ El bolero, en este contexto, es un referente claro a nivel cultural. De ahí la importancia de rastrear algunos datos históricos para su comprensión y valoración. La elección de las canciones empleadas en *Sirena Selena vestida de pena* no es azarosa: se trata de boleros boricuas famosos en toda la región del Caribe, pero también en el continente.⁸⁴ La voz de Sirena, a nivel de la imaginación, los actualiza con un objetivo seductor, maligno y salvador que obedece a su naturaleza omnipotente y monstruosa. La descripción de la *performance* del personaje se vincula con un elaborado juego de cámaras que no deja de recordar las películas mexicanas de mediados del siglo pasado en las que el bolero mantuvo un papel privilegiado. Este género de la canción se vincula, así, con una imagen nostálgica y, simultáneamente, llena de encanto y elegancia, elementos fundamentales en el repertorio del espectáculo gay. Aunque, veremos que no falta la *loca* que nunca ha aprendido nada sobre el *glamour* —a pesar de que utilice peluca rubia— y prefiere vestirse de niña, enseñar los calzones abombados y matar de risa con sus chistes, que intentar parecerse, aunque sea un poquito, a la Marilyn Monroe.

...: ✕ :...

⁸³ Las incontables imágenes transmitidas por los medios gráficos y audiovisuales permiten la propagación de las copias perfectas de Barbra Streisand, Bette Midler, Bianca Jagger, Margot Hemingway, Diana Ross que desfilan ante los ojos de los lectores de *Sirena Selena vestida de pena*. Incluso la abuela de la Sirena le cuenta que se imaginaba ser actriz de cine, Myrna Loy o Greta Garbo, mientras esperaba el regreso por mar de su amante perdido (Santos-Febres, 2000: 149).

⁸⁴ “In contemporary society, various identities have their equivalent vocal expressions. Various life-styles and life-worlds influence secondary orality” (Tarasti, 2002: 164).

IV. Del humor carnavalesco o de la ambigua risa de la Sirena

La verdadera risa, ambivalente y universal, no excluye lo serio, sino que lo purifica y lo completa. Lo purifica de dogmatismo, de unilateralidad, de esclerosis, de fanatismo y espíritu categórico, del miedo y la intimidación, del didactismo, de la ingenuidad y de las ilusiones, de la nefasta fijación a un único nivel, y del agotamiento.

La risa impide a lo serio la fijación, y su aislamiento con respecto a la integridad ambivalente. Estas son las funciones generales de la risa en la evolución histórica de la cultura y la literatura.

Mijaíl Bajtín. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais.*

La risa aparece como una constante en *Sirena Selena vestida de pena*. Aparentemente su presencia posibilita que la novela se ajuste con una versión *light* de escritura (lo que, sin duda, ha contribuido a que sea leída ampliamente). Sin embargo, se trata de una risa liberadora que permite, tal como lo señala Bajtín, advertir aspectos que, opacados por la seriedad, complementan y/o revelan una realidad determinada, en este caso la del contexto homosexual en Latinoamérica; problemática y entorno que, de entrada, no incluyen un mínimo indicio de humor, pero que la autora ha sabido introducir de manera tal que los extremos —el serio y el cómico— interactúan constantemente.

Hablar de la risa implica, de manera obligada, atisbar sobre los mecanismos de la comicidad. ¿Qué nos mueve a reírnos? ¿Por qué somos capaces de reír sobre asuntos no solamente difíciles o complejos, sino, incluso, trágicos? En un original ejercicio de proyección, Umberto Eco realiza, a partir del pensamiento aristotélico en la *Poética* y la *Retórica* con respecto al efecto trágico, una “suposición aproximada” de las circunstancias que nos llevan a reír:

El efecto cómico se realiza cuando: *i*) hay la violación de una regla (preferible, pero no necesariamente una menor, como una regla de etiqueta); *ii*) la violación es cometida por alguien con quien no simpatizamos porque es un personaje innoble, inferior y repulsivo (animalesco); *iii*) por lo tanto, nos sentimos superiores a su mala conducta y a su pena por haber transgredido la regla; *iv*) sin embargo, al reconocer que se ha roto una regla, no nos sentimos preocupados; al contrario, de alguna manera damos la bienvenida a la violación; podría decirse que nos sentimos vengados por el personaje cómico que ha desafiado el poder represivo de la regla (lo cual no implica riesgo para nosotros, ya que sólo comentemos la violación indirectamente); *v*) nuestro placer es mixto porque disfrutamos no sólo la violación de la regla, sino la desgracia de un individuo animalesco; *vi*) al mismo tiempo, no estamos preocupados por la defensa de la regla ni nos sentimos obligados a compadecer a un ser tan inferior. Lo cómico siempre es racista: sólo los otros, los Bárbaros, deben pagar (Eco, 1989: 10).

En el texto de Santos-Febres la visión discriminatoria de Eco se ajusta en muchos de los momentos humorísticos. La homosexualidad, el inherente y difícil proceso de aceptación de esta preferencia y el travestismo equivalen, lógicamente a la trasgresión, a la violación de la regla, mientras que los individuos que optan por aceptar y practicar el desacato a la heterosexualidad se ubican en la inferioridad. Por ejemplo, Stan, el dueño del hotel, aparece en la novela siempre animalizado: su enorme estatura, sus movimientos torpes, su piel rojiza, sus rasgos toscos y poco proporcionados son invariablemente comparados con seres repulsivos (arañas, sapos, cerdos, salamandras). Este personaje es, además, una *drag queen* de clóset con pelo rubio platinado natural que luce como una aberración en su versión masculina (Santos-Febres, 2000: 243)⁸⁵. Exactamente en el umbral de la decisión de dejarse seducir por Martha y permitir que lo maquille, la situación se vuelve más ridícula. Consciente de su carencia de gracia y deseoso, al mismo tiempo, de concretar su deseo de feminidad, Stan mantiene, además, un parentesco con los personajes ingenuos que llevan a la risa.⁸⁶ No se ajusta del todo con la imagen de estupidez o locura, pero la manera como es

⁸⁵La fealdad del personaje será tratada más adelante.

⁸⁶ Graciela Cándano ha realizado uno de los trabajos más interesantes y completos con respecto a la definición y clasificación de motivos cómicos. Si bien su estudio se centra en la literatura ejemplar de la Edad Media, su *Tabla de motivos cómicos* —dividida inicialmente en *Situaciones graciosas* (que incluye el rebajamiento, la representación, el absurdo, el automatismo, el paralelismo, la inversión y la interferencia) y *Personajes graciosos tradicionales*,

convencido por la Divine para aceptar su iniciación como travesti de espectáculo recuerda las circunstancias en las que la candidez masculina se ve apabullada por la astucia de las mujeres (Cándano: 214):⁸⁷

—[...] Ya ves, Stan, soy una chica de experiencia en estos lides [*sic*], así que confía cuando te digo que serías una drag queen de escándalo.

—¿De verdad, Martha?

—Te lo juro por la salud de mis hijos (Santos-Febres, 2000: 232).

Es la naturaleza carnavalesca del cabaret la que permite que el travesti comparta los brillos y las luces de la fiesta y se proyecte en ella de forma permisiva, protegido físicamente por el espacio cerrado y la noche, ubicado fuera de la sujeción que marcan los haceres y deberes de la sociedad heterosexual:

En casi todas las sociedades hay fiestas [en las que] se tolera, y en ocasiones se exige la promiscuidad sexual.

Hay que inscribir la trasgresión en el marco más amplio de una desaparición general de las diferencias: las jerarquías familiares y sociales están temporalmente suprimidas o invertidas. [...] En el transcurso de la fiesta, las uniones contra natura y los más imprevistos encuentros son provisionalmente tolerados y estimulados (Girard, 1995: 127).

Así se hace referencia en la novela a travestis como Renny, reconocida en el ambiente por su imitación de Diana Ross, quien solía acudir con frecuencia a un antro llamado Arcos Blancos, “donde media comunidad se infectó de sida. [...] todas nos creíamos invencibles e intocadas por la vida en aquellos boquetes de felicidad, aunque fueran de a mentira” (Santos-Febres, 2000: 32). La

(Cándano, 2000: 219-221)— resulta fácil y perfectamente aplicable a cualquier subgénero narrativo sin importar la época a la que pertenezca.

⁸⁷ Me baso en la clasificación de personaje cándido, tonto o loco.

fiesta se constituye también como un espacio de satisfacción y placer efímeros, los únicos que se pueden conseguir en un entorno social donde la censura se alza inmutable, permanente.

Amparados en el interior de un local, cuya disposición arquitectónica contribuía a la disipación, los convidados al desenfreno se drogaban y mantenían relaciones sexuales sin censura. “Allí se metía mano por tan sólo ver leche correr. Y como tenía sus habitaciones para rentar, fácil era irse a la barra unas cuantas horas, fletear por un ratito, enganchar pargo turista o local y correr escaleras arriba a tirar el primer polvo de la noche. Luego el segundo, el tercero” (Santos-Febres, 2000: 32-33). El Arcos Blancos, el Lion’s Den, el Boccaccio’s, el Villa Caimito, The Abbey, el Cañanga, The Annex, The Bazaar y, claro, el Danubio Azul —todos ellos pálidos remedos del Studio 54 y del Xennon— se convierten en zonas limitadas de tolerancia.

El carnaval puede existir sólo como una transgresión [*sic*] *autorizada* [...]. Si bien el carnaval antiguo religioso estaba limitado en el tiempo, el carnaval moderno multitudinario está limitado en el espacio: está reservado a ciertos lugares, ciertas calles, o enmarcado en la pantalla de televisión.

En este sentido, la comedia y el carnaval no son instancias de transgresiones reales: al contrario, representan claros ejemplos del reforzamiento de la ley. Nos recuerdan la existencia de la regla.

La carnavalización puede desempeñar el papel de una revolución [...] cuando aparece inesperadamente, frustrando expectativas sociales. [...] es aceptable cuando se lleva a cabo dentro de los límites de una situación de laboratorio [...]. Cuando repentinamente ocurre una carnavalización inesperada y no autorizada en la vida cotidiana “real”, se interpreta como una revolución (Eco, 1989: 16-17).

El humor, tal como se ha empezado a perfilar, hace su aparición en la novela con base en diversos detonadores, entre ellos cabe señalar la representación del discurso oral de Martha Divine durante su participación en los espectáculos: La sofisticada y experimentada *drag queen* aborda a

los asistentes al más puro estilo de los charlatanes de feria,⁸⁸ sobre todo cuando dedica su participación a un sector específico del público. Vende su espectáculo y la diversión, y emplea, para ello, un cúmulo de recursos característicos de la farándula gay que van desde la inserción de frases en inglés⁸⁹ hasta la descripción de escenas en las que reproduce la peculiar oralidad del comadreo y del chiste:⁹⁰

Bienvenido, estimado público, ¿cómo están ustedes? ¿Todo bien, todo fabulous, todo too much? Pues les quiero dar la bienvenida a mi show, a nombre mío y a nombre de toda la administración de la discoteca Boccaccio's, este antro de perdición para locas locales e internacionales, turistas y nativas, y para indecisos y chicos open minded, buchás, y mujeres biológicas que lo que les gusta es sentarse a mirar hombres grajeándose... las pooobres. Les quiero dedicar el show de esta noche a los indecisos; esos que cuando les preguntan: «Oye, ¿pero tú eres gay?» tuercen la boca de la sorpresa, se coleán poniendo aire de que van a decir algo profundo y contestan: «Pues fíjate, yo no creo en esas clasificaciones, si acaso soy bisexual. Tú sabes, hay que explorar ampliamente los cuerpos, las pasiones, el deseo». ¡A explorar carne es a lo que vienen! Que pasen por mi camerino después que se acabe el show, para que vean el tour por el Discovery Channel que les voy a dar.

Aún así, para ellos es mi show de esta noche. Para los que todavía no saben que son locas pero que con suerte hoy se enterarán. ¿Quiénes aquí son indecisos? A ver, levanten las manos. Nadie. Y closeteros. ¿Quiénes son closeteros aquí? Vamos a ver, chicas, atrévanse a algo, si total mami y papi deben estar en casa viendo televisión o caminando hacia el parking a la salida del culto y nadie les va a ir con el chisme porque se chotean ellos mismos. Lindos van a quedar diciendo «Ay mire, doña Margot, fíjese que en el show de la Martha Divine de las otras noches allá en Boccaccio's vi a su hijo levantar la mano cuando tomaron asistencia de los closeteros. [...] Doña Margot, preocúpese, que ese nene suyo, cuando salga del closet, va a ser un escándalo con el culito tan rico que tiene... Yo me apunto para el winner». Ven los que les digo. Chismosas somos, pero chotas, no podemos ser. No se preocupen, your secrets are safe with us... (Santos-Febres, 2000: 111-112)

⁸⁸ “[Las palabras que dicen estos charlatanes] están muy lejos de la publicidad ingenua y «seria»: están saturadas de la *risa* festiva popular: juegan con el objeto ofrecido. [...] *la propaganda popular era bromista, y se burlaba siempre*, en cierta medida, *de sí misma*” (Bajtín, 1993: 144-145).

⁸⁹ La novela incluye un sinnúmero de expresiones en lengua inglesa que se vinculan con el carácter ambivalente de la identidad puertorriqueña y, también, con la influencia aplastante de los Estados Unidos en Latinoamérica, particularmente. Un capítulo completo, el XXXV, en el que un turista canadiense habla en primera persona sobre sus experiencias en Santo Domingo, está escrito en inglés.

⁹⁰ “Para que exista un chiste tienen que intervenir tres elementos A) el individuo que cuenta el chiste (el *Yo*), sea o no autor del mismo, B) la persona, animal, cosa o circunstancia objeto del chiste (el *Objeto*): lo que mueve a risa, C) la persona que se ríe del chiste al oírlo o leerlo (el *Receptor*)” (Cándano, 2000: 95).

El discurso de Martha Divine está saturado de formas y ademanes particulares del lenguaje que permiten superar la distancia entre quienes participan del hecho comunicativo a partir de la ruptura de reglas de conducta, particularmente de etiqueta. La autoridad y la verdad se vuelven mudables debido al uso de la inversión, degradación y profanación. La lengua carnavalesca está saturada de una renovación derivada de la relatividad, de la permuta y de la contradicción (Bajtín, 1993: 16).

El negocio del espectáculo con muy poca frecuencia muestra un humor real. Con más frecuencia vende el carnaval. Cuando aparece una pieza de humor verdadero, el espectáculo se convierte en vanguardia: un juego filosófico supremo. Sonreímos porque nos sentimos tristes de haber descubierto, aunque sólo por un momento, la verdad. Pero en ese momento nos hemos hecho demasiado sabios para creerla. Nos sentimos tranquilos y calmados, un poco enojados, con un matiz de amargura en la mente. El humor es un carnaval *frío* (Eco, 1969: 19-20).

La arenga ridícula pronunciada en el contexto de la función de variedades del antro gay consigue correr el velo sobre situaciones más o menos vergonzosas, pero siempre conquista la hilaridad de quienes escuchan. En este sentido, aunque en una *versión ligera*, en *Sirena Selena vestida de pena* se aprecia otro motivo cómico inserto dentro del discurso cabaretero: la revelación inapropiada de algo negativo. Según Graciela Cándano “la gracia de esta puesta en evidencia radica, más que nada, ya sea en la ingenuidad o automatismo psíquico del desenmascarador, ya sea en la circunstancia casual que provoca el desenmascaramiento (que mientras más insólita nos parezca dicha circunstancia, mejor), y, desde luego, en la impropia o denigrante situación que se revela” (Cándano, 2000: 154). El personaje que habla desde la primera persona —y que puede asumirse se trata de Martha Divine— equivale a la figura del bufón que desperdiga verdades bochornosas resguardado en una desfachatez y una frescura excedidas.

anoche me desbaraté. Olí, fumé, tragué, chupé. Ya ni me acuerdo qué más hice. Y todo por despecho. Cuquito, papi, sírveme otro whisky en lo que le cuento a mi adorado público lo que me pasó anoche. Que sea doble, mi amor. Y no me sirvas de la porquería esa que les das a los clientes que entran con pase de bebida. Yo mismita te he visto echarle alcohol etílico a las botellas falsas para que rinda el contenido. No, a mí me sirves un traguito del Chivas Regal de fantasía que tienes ahí guardado. Sí mijo, del que Amelia y Dulce guardan para los VIP que nos visitan esta noche. Gracias, mi amor (Santos-Febres, 2000: 263-234).

Las obscenidades, procacidades, indecencias o expresiones verbales prohibidas aparecen, al igual que en la cosmovisión carnavalesca, con un tono cómico al transformar sus funciones iniciales, sobreponerse a la censura y trasladarse del entorno privado o familiar a uno mucho más general.

Cojan oreja para que luego no caigan de pendejas...
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 poder superar la pérdida de mi marido. Repeat after 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 (Santos-Febres, 2000: 265-266).

Aparecen, sobre todo en voz de Martha Divine, constantes referencias a comportamientos sexuales, como en el ejemplo anterior; éstas, ocasionalmente se empalman con otras de índole religioso: “Correría el dinero [...] para el Danubio Azul, dos Danubios Azules, sucursales del Danubio Azul por todos los sectores maricones de este Caribe de perdición, donde la gente fornicaba como si se fuera a acabar el mundo al día siguiente. Gracias a Dios” (Santos-Febres, 2000:19-20). El enfrentamiento de ideas opuestas no lleva a la anulación de aquélla que inicialmente pudiese considerarse reprobable por la que se mantiene más ligada con lo éticamente correcto desde una perspectiva escrupulosa. El efecto que se consigue finalmente es parecido al que Cándano denomina “La caja de sorpresas” —que no considera propiamente un motivo, de ahí que no lo incluya en su tabla, sino como un recurso para provocar un efecto cómico—. La risa surge con base en lo

inesperado. Lo que menos espera el lector es la salida falsa, por ejemplo, en el relato que el narrador omnisciente hace de los recuerdos de Martha en la época en la que fue expulsada de su familia: “Eran tres hermanos, dos varoncitos y una hembra. Una salió pastora, otro tecato, y él, bueno, él salió de casa a los dieciséis para no volver nunca más” (Santos-Febres, 2000: 118).

En otros casos, además de incluir el enfrentamiento de lo sagrado y lo profano (éste, generalmente, muy vinculado con el materialismo), y palabras altisonantes y/o de una particular jerga popular, la autora hace uso de la parodia de frases icónicas y de imágenes que culminan en el menosprecio y el ridículo:

Definitivamente, alguna fuerza del más allá las cubría con su manto, el peso mismo del éxito que las esperaba justito al salir por la puerta de cristal donde el calor, la prisa y el tajeo cotidiano le daba [*sic*] la bienvenida a esta otra isla del desmadre, flotando como puede en su amplio mar (Santos-Febres, 2000: 22).

Aun cuando la parodia no tiene un lazo original con la risa, como se ha señalado en el capítulo anterior,⁹¹ ocasionalmente puede llevar a la hilaridad, como es el caso del ejemplo anterior. Martha y la Sirena arriban desde Puerto Rico, la isla del encanto —que se precia, además, de contar con un reconocido ambiente laxo entre el turismo—, a Santo Domingo, otra isla de moral relajada.

Otro ejemplo en el que se emplea la parodia, esta vez con base en el acervo de la canción popular que comparte una importante zona de Latinoamérica, es el que aparece a continuación: “A Milton lo que le gustaba era rondar los bares de turistas que venían a esta isla en busca del mítico latin lover que les revolcara las verijas en una noche de chingadera irredenta bajo un palmar” (Santos-Febres, 2000: 32). La última frase recuerda las imágenes de algunos boleros en los que se

⁹¹ Ver nota 34 de este trabajo.

canta al amor feliz que nace o se consume a la orilla del mar, justamente bajo las palmeras.⁹² El *contacto* establecido entre el referente y la parodia provoca una especie de fricción debido a que la segunda está constituida con recursos que implican el menoscabo o desprestigio de un *locus amenus* inserto en el Caribe.

El rebajamiento (Cándano, 2000: 148-150), es una de las situaciones cómicas que aparecen continuamente en la novela, ya en palabras de Martha Divine, ya en la descripción que algún narrador hace de personajes determinados. Esta degradación se complementa en algunas ocasiones, sobre todo en el caso de Stan, con la caracterización de feo:

Mientras Miss Martha Divine hacía cálculos empresariales en su cabeza, hizo acto de presencia Stan, el dueño del hotel. Aquel hombre parecía un vikingo, de tan grande. Fácilmente alcanzaba los seis pies y sus cuantas pulgadas. Tenía el pelo casi blanco y la piel colorada, daba pinta de extraterrestre. Pero llegó con botella en mano y mesero con bandeja de copas detrás. Obviamente, venía en son de paz (Santos-Febres, 2000: 228).

La fealdad del personaje se transforma en una caricatura ridícula que provoca inicialmente admiración debido a sus inusitadas peculiaridades, pero “no causa compasión [...], sino, más que nada, risa (risa burlesca)” (Cándano, 2000: 210). En la descripción corporal del enorme sueco se observa una intencional deformación cómica: se resaltan las características propias de su raza y su descomunal estatura. Luce tan insólito en el contexto caribeño (sobre todo porque no es turista) que parece llegado de otro mundo. La situación cómica se acentúa cuando se señala que se trata de un titánico alienígena pacífico y cordial. Además, la persistente animalización contribuye a definir su apariencia hilarante:

⁹² “Sueño guajiro” de Agustín Lara es un ejemplo.

Quizás si el trigueñazo de Vivaldi no fuera tan seductor, si ella no estuviera entrada en años, si no se sintiera tan vulnerable con la Sirena perdida, quizás (se atreve a elucubrar [Martha]) empleara su tiempo tratando de seducir al vikingo Stan. Pasaría por alto su pelo albino, su piel de cerdito al sol, su quijada ancha y sus ojos de salamandra hundida para halagarlo y mordisquearle el ego.

Pero se veía a leguas que Stan era presa de otra carnada. El vikingo se comportaba como un niño estrenando juguete nuevo con la Martha. [...] Le encantaba bailar con ella, aunque parecía un sapo electrocutándose cada vez que salía a la pista. «¿Qué será lo que busca el neardental [*sic*] este?», Martha se preguntaba confundida (Santos-Febres, 2000: 230-231).

Las comparaciones establecidas en la descripción anterior se ubican en la clasificación del disfraz cuyo objetivo es el rebajamiento, según Graciela Cándano en su tabla de motivos cómicos: “Con el fin de restarle títulos de jerarquía y seriedad a una persona, y de este modo tornarla cómica, se puede, por ejemplo, disfrazarla de animal (o a un animal vestirlo como hombre); de esta manera se sustituyen —se enmascaran— las exteriorizaciones humanas por otras de inferior nivel (y vicerversa)” (Cándano, 2000: 158). Paralelo a este tipo de disfraz existe un travestismo de rebajamiento en el que voluntariamente, o no, se altera la identidad por medio de atuendos ajenos a la condición del personaje:

Dios mío, ¿cómo era que se llamaba? Matilde, Maruca... Es como si la estuviera viendo, con su trajecito azul claro, las bombachitas de volantes de algodón almidonado y las dos trenzas rubias hasta la espalda. Actuaba como si se hubiera congelado en el tiempo, como si el salir de Cuba la hubiera devuelto a su infancia. Le gustaba interpretar canciones de Toña la Negra más que apropiarse de las poses de cantantes gringas. A mí me resultaba curiosísimo. Ella [un mulato de labios muy gruesos] era la única en el grupo que no quería parecerse a la Marilyn Monroe (Santos-Febres, 2000: 35).

El autorrebajamiento es también otro recurso para conseguir la hilaridad. “La denigración de sí mismo siempre es voluntaria, y debe presentarse a quien la percibe —de acuerdo con el lenguaje freudiano— con un *plus* de gasto autocrítico que raya en lo ridículo” (Cándano, 2000: 160). En el caso de Martha Divine tiene que ver con la renuncia a su naturaleza masculina y con la

aceptación absoluta de su condición de mujer aparente, imagen que conquistó con base en sacrificios, humillaciones y largas temporadas de estudio y práctica:

Martha se rió sola pensándose ataviada en combinación de camisa manga larga, corbata, correa de cuero con hebilla metálica, pantalones en polyester [*sic*] marrón y zapatos sin taco, como cuando de chamaco lo vestían sus padres para ir al culto los sábados por la noche. «¡Qué horror, Jehová! Yo sin tacos no podría caminar de aquí a la esquina, ni así estuviera en medio de una balacera.» (Santos-Febres, 2000: 116-117).

El objetivo del humor en *Sirena Selena vestida de pena* es el de enfrentarse a la oficialidad presuntuosa y solemne para funcionar como “un ácido corrosivo [...] contra la lógica racional que no puede explicarnos la vida” (López Sacha, 2001: 152) Se trata de un humor que hace reír al lector, pero también lo obliga a pensar. La risa, aquí, cumple el cometido bajtiniano: “se propone desenmascarar las mentiras siniestras que ocultan la verdad con las máscaras tejidas por la seriedad engendradora de miedo, sufrimiento y violencia” (Bajtín, 1993: 157).

El humor en la novela de Santos-Febres se ubica en una escala que va de lo dulce a lo amargo. La risa resultante equivale a una risa carnavalesca, auténticamente “*ambivalente*: alegre y llena de alborozo, pero al mismo tiempo burlona y sarcástica, niega y afirma, amortaja y resucita a la vez” (Bajtín, 1993: 17). Esta risa —poderosa y efímera que supera al temor— tiene, como máximo atributo, revelar al hombre un mundo nuevo, alejado de la opresión y la tiranía.

El humor no pretende, como el carnaval, llevarnos más allá de nuestros propios límites. Nos da la sensación o más bien el diseño de la estructura de nuestros propios límites. Nunca está fuera de los límites, sino que mina los límites desde dentro. No busca una libertad imposible, pero es un verdadero movimiento de libertad. El humor no nos promete liberación: al contrario, nos advierte la imposibilidad de una liberación global, recordándonos la presencia de una ley que ya no hay razón para obedecer. Al hacerlo, mina la ley. Nos hace sentir la molestia de vivir bajo una ley, cualquier ley (Eco, 1989: 19).

Sirena cae en el mundo gay no sólo como si se tratara de una situación ineludible, sino como un acto de trasgresión que se materializa en el encubrimiento de una estructura corporal que mantiene oculta bajo el disfraz perfecto —y que, al mismo tiempo, resulta tan evidente—. La codicia anhelante que despierta en todos aquellos que observan su milagrosa aparición, la capacidad de contener al universo completo conformado por los personajes que la rodean, la cualidad extática de su voz pertenecen al conjunto de los indicios que constituyen la omnipotencia de Sirena Selena, poder trágico o, por lo menos, inserto en la tragedia que implica la vida en exclusión por parte de una sociedad represiva. Ante tal circunstancia Mayra Santos-Febres opta por llevarnos a la risa más liberadora, a la que involucra el triunfo sobre el miedo a todo lo que es prohibido, a lo que es considerado pecado, a lo que ya no puede ser castigado por el poder humano o el divino.

...: ✕ :...

V. Conclusiones

Yo no creo en marginalidades fijas, quizás porque pertenezco a varias. Soy mujer, negra, caribeña y quién sabe qué otras cosas más que me colocan en un margen. Pero he observado que este margen siempre es móvil. A veces estoy en el centro (por cuestiones de educación, de clase quizás) y a veces soy la abyecta (por razones de piel, por pertenecer a un país colonizado por EE.UU.). Precisamente por esa movilidad me doy permiso para transitar por varios mundos, por varios márgenes, a veces hasta por el centro. Y así me conecto con la gente que, como yo, anda visitando por ahí, transgrediendo fronteras sociales.

Marcia Morgado. *Literatura para curar el asma.*
Entrevista con Mayra Santos-Febres.

Mayra Santos-Febres –tal como lo hizo Circe con Ulises– ubica a la sirena en nuestra ruta. El lector es forzado –igual que el héroe de *La Odisea*– a navegar con ánimo de descubrimientos, por un lado, y con el deseo de llegar a tierra firme, por otro– en una travesía en la que resulta imposible dejar de advertir no sólo las referencias míticas, sino la forma particular en la que la autora las trabaja y actualiza. El espectro de textos que funciona como antecedentes de *Sirena Selena vestida de pena* es vasto –aquí he mencionado algunos de sus hipotextos: *El asno de oro*, *La Odisea* y la producción de Gabriel García Márquez–. La primera novela de esta autora puertorriqueña es una obra cuya complejidad requiere de una particular competencia lectora para advertir las correspondencias que guarda con las diversas fuentes narrativas de las que abreva.⁹³

El objetivo de Mayra Santos-Febres, entre otros, es el de plantear, advertir y recircular la actualidad a partir de lo antiguo. Recupera algunos motivos de la mitología y la literatura clásicas, además del aspecto del travestismo y el humor carnalescos en la cultura popular, para hacer, a

⁹³ En este sentido *Sirena Selena vestida de pena*, como la mayoría de las obras artísticas de todo tipo producidas en la última centuria es esencialmente paródica (Hutcheon: 52-60).

partir de ellos, una re-presentación. Así, Sirena no es el homosexual ni el travesti *clásicos*. El personaje se construye —casi a sí mismo, como si lo hiciera bajo los preceptos de Dostoievski— a partir de un conjunto de potencialidades apenas intuidas al inicio de la novela. Su inusitada complejidad constituye el máximo atractivo de *Sirena Selena vestida de pena*. Se trata de un personaje emparentado con múltiples mitos, con la historia y las literaturas más antiguas y más actuales, con la más sucumbida admiración y la repugnancia más empecinada que a lo largo de siglos ha despertado la homosexualidad que opta por el travestismo. En ella no hay puntos medios ni equilibrio. Todo se resuelve en la ambivalencia, la oscilación, el constante movimiento hacia los extremos. Sirena es arcaica y contemporánea, reveladora de los deseos y de los temores más hondos y ocultos, materializados a partir de su imagen y su canto.

Mayra Santos-Febres echa mano de un género de música popular que ha pervivido en Latinoamérica durante más de un siglo no sólo para contar con una música de fondo o para emplearlo como el hilo conductor que permite entrelazar las historias en *Sirena Selena vestida de pena* o como tema y contexto de la novela, sino que lo convierte en motivo de reflexión y análisis con respecto a la construcción de su protagonista y también, gracias a su vínculo *natural* con el cine, consigue desbordar la imaginación de sus lectores en cuanto a la audición y visualización de la interpretación, es decir, plantea y resuelve el problema de la recepción de la *performance* a nivel imaginativo, enmarcado en la traducción de una visión cinematográfica.

El diálogo establecido entre el cine y la literatura implica, de manera ineludible, el planteamiento de las dificultades de la sintaxis propia de cada lenguaje y su intercambio, adaptación o transposición. Ocasionalmente ésta resulta fallida: es común que la imaginación que implica el acto de la lectura no sea igualada en una versión cinematográfica. Sin embargo, el intento más o menos reciente

de establecer relaciones en sentido inverso —es decir, del cine a la literatura— revela una clara voluntad de trasgresión, una insistencia en la búsqueda de nuevas formas de expresividad poética.

En todo caso, se trate de la adaptación cinematográfica de una obra literaria o de una muestra narrativa que incluye recursos visuales emparentados con el manejo de cámaras en sus descripciones, la aplicación y transferencia de procedimientos aproximados o similares en ambos contextos permiten clarificar y renovar la propuesta de lectura y el significado de los textos y revelan, además, nuevas formas en las estructuras del pensamiento. En el marco de la cultura audiovisual los filmes y la narrativa se convierten día a día en productos más complejos. *Sirena Selena vestida de pena* es un claro ejemplo de la multiplicidad compositiva de la literatura actual.

La autora, además de ofrecer un texto estimulante en cuanto a su forma y recursos y al manejo parodiado de sus antecedentes, incluye al humor como un elemento fundamental de develamiento y crítica social. Si bien, Sirena, como personaje, equivale a una irrealidad casi absoluta, las circunstancias en las que se desenvuelve son dolorosamente verdaderas: la pobreza, el hambre, la drogadicción, la humillación, el abuso, la conveniencia, la discriminación no equivalen a ficción en el contexto latinoamericano.

La homosexualidad en nuestros países es estigmatizada, perseguida y castigada a diario. La risa, frente a esta tragedia cotidiana, no funciona, única y precisamente, como un detonador catártico, se transforma en un arma contundente, reveladora y reflexiva. Se impone poderosa sobre la inflexibilidad de sociedades que conciben que lo razonable consiste en ser hombre o mujer con el correspondiente desempeño masculino o femenino;⁹⁴ triunfa sobre la incomprensión, la calumnia y el miedo. Frente a ella cae lo que nunca ha podido justificarse.

⁹⁴ Los roles sexuales *alterativos* no están aprobados, de ahí que Martha Divine anhele un cambio de sexo con el que pretende incluirse no solamente al conjunto de quienes habitan *el cuerpo correcto* sino a lo que es socialmente aceptado.

Si hubiese un equivalente de Marilyn Monroe en la producción literaria —con su belleza erotizada casi a niveles del desfallecimiento; con sus senos grandes y erectos; con sus caderas inmensas, ondulantes y temibles; con su mirada clara e ingenua; con su *glamour* dudoso, entre vulgar y magnífico; con su voz aniñada y boba que sólo pudo balbucear “*Happy birthday*”—, Mayra Santos-Febres no hubiese deseado igualarlo porque, seguro, ella intuyó que su *Sirena* era, de inicio, aún mejor.



UNAM
FFyL

VI. Bibliografía.

AA. VV. *Bolero. Clave del corazón*, México: Fundación Alejo Peralta, 2004.

Apuleyo. *El asno de oro*, ed. de José María Royo, Madrid: Cátedra (Letras universales, 43), 2003.

Arroyo, Jossiana. “Sirena canta boleros: travestismo y sujetos transcaribeños en *Sirena Selena vestida de pena*”, *Centro Journal*, Vol. XV, No. 2, New York: Centro de Estudios Puertorriqueños at Hunter Collage, City University of New York, Fall 2003: 39-51.

Ballesteros González, Antonio. *Narciso y el doble en la literatura fantástica victoriana*, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha (Monografías, 23), 1998.

Bajtín, Mijaíl. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, trad. de Julio Forcat y César Conroy, México: Alianza Editorial (Alianza Universidad), 1993.

Bajtín, Mijaíl M. *Problemas de la poética de Dostoievski*, trad. de Tatiana Bubnova, México: Fondo de Cultura Económica (Breviarios, 417), 2003.

Bargalló, Juan (ed.). *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*, Sevilla: Alfar (Alfar Universidad, 80, Serie “Investigación y ensayo”), 1994.

Barradas, Efraín. “*Sirena Selena vestida de pena* o el Caribe como travestí”, *Centro Journal*, Vol. XV, No. 2, New York: Centro de Estudios Puertorriqueños at Hunter Collage, City University of New York, Fall 2003: 53-65.

Bataille, Georges. *El erotismo*, trad. de Antoni Vicens y Marie Paule Sarazin, México: Tusquets (Ensayo), 1997.

Baudrillard, Jean. *De la seducción*, trad. de Elena Benarroch, México: REI, 1990.

———. *La transparencia del mal. Ensayo sobre los fenómenos extremos*, trad. de Joaquín Jordá, Barcelona: Anagrama (Argumentos, 115), 1991.

Bazán Bonfil, Rodrigo. *Recursos y estructuras literarias en el Bolero*, tesis de licenciatura, México: el autor, 1996.

Becerril Gómez, César Adán. *Lírica popular mexicana del siglo XX. Análisis poético en tres autores: Agustín Lara, José Alfredo Jiménez y Juan Gabriel*, tesis de licenciatura, México: el autor, 2007.

Biedermann, Hans. *Diccionario de símbolos*, Madrid: Paidós. 1993.

Brasey, Édouard. *Sirenas y ondinas. El universo féerico III*, trad. de Esteve Serra, Barcelona: Morgana, 2001.

Calvino, Italo. *Por qué leer los clásicos*, trad. de Aurora Bernárdez, México: Tusquets, 1993.

Cándano, Graciela. *La seriedad y la risa. La comicidad de la literatura ejemplar de la Baja Edad Media*, México: U.N.A.M./Instituto de Investigaciones Filológicas (Bitácora de retórica, 7), 2000.

Careaga Pérez, Gloria. “La familia, apoyo y represión para el ejercicio de la sexualidad”, en *Sexualidades diversas. Aproximaciones para su análisis*. Gloria Careaga y Salvador Cruz (comp.), México: Cámara de Diputados, LIX Legislatura/PUEG, UNAM/ Miguel Ángel Porrúa, (Las ciencias sociales. Estudios de género), 2004: 203-215.

Castañeda, Marina. *La experiencia homosexual. Para comprender la homosexualidad desde dentro y desde fuera*, México: Paidós (Paidós Contextos, 44), 2003.

Chevalier, Jean. *Diccionario de los símbolos*, Barcelona: Perder, 1986.

Delgado-Costa, José. “Fredí Velásques le mete mano a *Sirena Selena vestida de pena*”, *Centro Journal*, Vol. XV, No. 2, New York: Centro de Estudios Puertorriqueños at Hunter Collage, City University of New York, Fall 2003: 67-77.

Díaz, Luis Felipe. “La narrativa de Mayra Santos y el travestismo cultural”, *Centro Journal*, Vol. XV, No. 2, New York: Centro de Estudios Puertorriqueños at Hunter Collage, City University of New York, Fall 2003: 25-36.

Dueñas, Pablo. *Bolero. Historia documental del bolero mexicano*, México: Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos, 1990.

Eco, Umberto. “Los marcos de la “libertad” cómica”, en Umberto Eco, V. V. Ivanov y Monica Rector. *¡Carnaval!*, trad. de Mónica Mansour, México: Fondo de Cultura Económica (Tezontle), 1989: 9-20.

Faure-Oppenheimer, Agnès. *La elección del sexo. A propósito de las teorías de R. J. Stoller*, trad. de Clara Janés, Madrid: Akal (Voces nuevas en psicoanálisis), 1980.

Foucault, Michael. *Historia de la sexualidad. 1 La voluntad de saber*, trad. de Ulises Guinazú, México: Siglo XXI (Teoría), 1996a.

———. *Historia de la sexualidad. 2 El uso de los placeres*, trad. de Martí Soler, México: Siglo XXI (Teoría), 1996b.

Girard, René. *La violencia y lo sagrado*, trad. de Joaquín Jordá, Barcelona: Anagrama (Argumentos, 70), 1995.

Guzmán Guerra, Antonio. *Dioses y héroes de la mitología griega*, Madrid: Alianza (Alianza Cien, 80), 1995.

Haesendonck, Kristian van. “*Sirena Selena vestida de pena* de Mayra Santos-Febres: ¿transgresiones del espacio o espacio de transgresiones?”, *Centro Journal*, Vol. XV, No. 2, New York: Centro de Estudios Puertorriqueños at Hunter Collage, City University of New York, Fall 2003: 79-96.

Homero. *Odisea*, trad. de José Manuel Pabón, Madrid: Gredos (Biblioteca Básica Gredos, 2), 2000.

Hutcheon, Linda. *A Theory of Parody. The Teachings of Twenty-Century Art Forms*, Chicago: University of Illinois Press (Urbana and Chicago), 2000.

Ianni, Octavio. “La metáfora del viaje” en *Enigmas de la modernidad-mundo*:13-29.

Ivanov, V. V. “Teoría semiótica del carnaval”, en Umberto Eco, V. V. Ivanov y Monica Rector. *¡Carnaval!*, trad. de Mónica Mansour, México: Fondo de Cultura Económica (Tezontle), 1989: 21-47.

León, Argeliers. *Del canto y el tiempo*, La Habana: Pueblo y Educación, 1974.

Lipovetsky, Gilles. *La era del vacío. Ensayo sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona: Anagrama, (Argumentos: 83) 1998.

López Sacha, Francisco. “Un relato de humor y una omisión desesperada”, en *Del humor en la literatura*, s/a, México: Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León, 2001: 145-152.

Marín Pina, María Carmen. “Aproximación al tema de la *virgo bellatrix* en los libros de caballerías españoles”, *Criticón*, 45, 1989: 81-94.

Molina Foix, Juan Antonio, *Cuentos de dobles (una antología)*, Madrid: Siruela, 2007.

Moreno, Hortensia. “Reflexiones locales acerca de lo *queer*”, en *Sexualidades diversas. Aproximaciones para su análisis*. Gloria Careaga y Salvador Cruz (comp.), México: Cámara

de Diputados, LIX Legislatura/PUEG, UNAM/ Miguel Ángel Porrúa, (Las ciencias sociales. Estudios de género), 2004: 295-315.

Orovio, Helio. *Diccionario de la música cubana. Biográfico y técnico*, La Habana: Letras cubanas, 1981.

Ovidio. *Metamorfosis*, ed. de Consuelo Álvarez y Rosa Ma. Iglesias, Madrid: Cátedra (Letras universales, 228), 2003.

Ovidio Nasón, P. *Metamorfosis*, vol. I (Lib. I-V), trad. de Antonio Ruiz de Elvira, Barcelona: Alma Mater (Colección hispánica de autores griegos y latinos), 1964.

Parret, Herman. *La voix et son temps*, Bruxelles: DeBoeck Université (Le point philosophique), 2002.

Paz, Octavio. *La llama doble*, México: Seix Barral (Biblioteca breve), 1997.

Perea, Sabino. *El sexo divino. Dioses hermafroditas, bisexuales y travestidos en la antigüedad clásica*, Madrid: Aldebarán (Pandora, 3), 1999.

Platón. *Diálogos*, estudio preliminar de Francisco Larroyo, México: Porrúa (“Sepan cuántos...”, 13), 1989.

Puget, Janine (comp.). *La pareja y sus anudamientos. Erotismo-pasión-poder-trauma*, Buenos Aires: Lugar, 2001.

Rico Salazar, Jaime. *Cien años de boleros*, Bogotá: Centro Editorial de Estudios Musicales, 1994.

Ricœur, Paul. *Sí mismo como otro*, trad. de Agustín Neira Calvo, México: Siglo XXI, 1996.

Ruse, Michael. *La homosexualidad*, trad. de Carlos Laguna, Madrid: Cátedra (Colección Teorema, Serie Mayor), 1989.

Santos-Febres, Mayra. *Boat people*, San Juan: Ediciones Callejón (Colección de poesía El farolito azul), 2005.

———. *Cualquier miércoles soy tuya*, Barcelona: Mondadori (Literatura Mondadori, 190), 2002.

———. *Mal(h)ab(l)ar. Antología de nueva literatura puertorriqueña*, s/l: Fundación puertorriqueña de las Humanidades/Comunicaciones Muts-urbana/Yagunzo Press Internacional, 1997.

———. *Pez de vidrio*, Río Piedras (Puerto Rico): Ediciones Huracán, 1996.

———. *Sirena Selena vestida de pena*, Barcelona: Mondadori (Literatura Mondadori, 113), 2000.

———. *Sobre piel y papel*, San Juan: Ediciones Callejón, 2005

Sarduy, Severo. *Obra Completa*, Vol. 2, ed. de François Wahl y Gustavo Guerrero, Madrid: ALLCA (Colección Archivos, XX), 1999.

Subirats, Eduardo. *Culturas virtuales*, México: Coyoacán. 2001.

Tarasti, Eero. *Signs of Music. A Guide to Musical Semiotics*, Berlin-New York: Mouton de Gruyter, 2002.

Torres, Vicente Francisco. *La novela bolero latinoamericana*, México: UNAM/Coordinación de Difusión Cultural/Dirección de Literatura (Textos de Difusión Cultural, Serie El Estudio), 1998.

Zumthor, Paul. *Introducción a la poesía oral*, trad. de Ma. Concepción García-Lomas, Madrid: Taurus (Taurus Humanidades, 326), 1991.

Documentos electrónicos.

AA. VV. “Silvia Rexach”, 5 de noviembre de 2007
<http://members.tripod.com/~Arkangeles/rexach.html>

Guemes, César. “Las ciudades de Latinoamérica son travestis con ropaje de primer mundo”
Entrevista con Mayra Santos-Febres, 25 de noviembre de 2001
<http://www.jornada.unam.mx/2000/oct00/001004/03an1clt.html> miércoles 4 de octubre de 2000.

Morgado, Marcia. “Literatura para curar el asma. Entrevista con Mayra Santos-Febres”, *Barcelona Review*, núm. 17, 16 de febrero de 2005
http://www.barcelonareview.com/17/s_ent_msf.htm marzo-abril 2000.

Oliveras, Carene. “Silvia Rexach”, *Fundación Nacional para la Cultura Popular*, Biografías, 5 de noviembre de 2007
http://www.prpop.org/biografias/s_bios/sylvia_rexach.shtml

PuertoRico.com. Discusión Forum. “Diplo, cómico de Puerto Rico”, 27 de octubre de 2007,
<http://www.puertorico.com/forums/literature-film/8391-diplo-comico-de-puerto-rico.html>
19 de febrero de 2002.