



Universidad de Chile

Facultad de Filosofía y Humanidades

Departamento de Literatura

**“LA DESEÓ ASÍ, TAN CHIQUITA, TAN NENITO CALLEJERO”:
PROBLEMATIZACIÓN DE LA IDENTIDAD DE GÉNERO EN
SIRENA SELENA VESTIDA DE PENA DE MAYRA SANTOS-FEBRES**

Sebastián Poblete Valdés

Tesis para optar al grado de

Licenciado en Lingüística y Literatura Hispánica con mención en Literatura

Profesora guía: Lucía Stecher Guzmán

SANTIAGO DE CHILE, 2020

ÍNDICE

ÍNDICE	02
AGRADECIMIENTOS	03
INTRODUCCIÓN	05
CAPÍTULO UNO	08
EL CARIBE COMO EXPERIENCIA COMÚN	09
PUERTO RICO, PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX	12
RUPTURAS DE LA IDENTIDAD NACIONAL	15
EL PUERTO RICO DE MAYRA SANTOS-FEBRES	17
CAPÍTULO DOS	20
“LA MUJER NO NACE, SE HACE”	20
“LET YOURSELF BE ANGRY”	23
“NOW SISSY THAT WALK”	25
CAPÍTULO TRES	29
SIRENA SELENA, RESUMEN DE LA NOVELA	29
“LA DESEÓ ASÍ, TAN CHIQUITA, TAN NENITO CALLEJERO”	31
“¿QUIÉN SERÍA ELLA ENTONCES?”	34
“VAMPIRESA EN TU NOVELA, LA GRAN TIRANA”	39
CONCLUSIÓN	42
BIBLIOGRAFÍA	44

AGRADECIMIENTOS

Sometimes the smallest things take up the most room in your heart

A.A. MILNE

Es complicado resumir en un par de palabras el sentimiento de gratitud que siento hacia todas las personas que me acompañaron durante este proceso, sobre todo en los momentos donde la ansiedad de no presentar un trabajo suficiente o de no cumplir con los plazos establecidos me paralizaban. Gracias a mis padres, Ubaldina y Alejandro, a familiares y amigos quienes me han acompañado a lo largo de estos cuatro años de formación universitaria, motivándome a perseguir mis sueños: Lili, Juanjo, Cristóbal, Nico, Gabi, y así suma y sigue.

Asimismo agradecer a mis amigos de carrera, por los buenos momentos en clase, por prestarme apuntes, por las conversaciones después de clases. Mención honrosa para mis amigas de seminario, Ámbar y Daisy, quienes me recomendaron la novela analizada en este trabajo y me motivaron a continuar escribiendo a pesar de los contratiempos y mi pesimismo.

Finalmente, agradecer a mi profesora guía, Lucía Stecher, la principal responsable de mi fascinación por la literatura caribeña y la elección de esta área de investigación para el desarrollo de esta tesis.

A Igor, mi compañero felino

INTRODUCCIÓN

En la siguiente tesis reflexionaré en torno a la primera novela publicada de la escritora boricua Mayra Santos-Febres, *Sirena Selena vestida de pena* (2000), específicamente a cómo se construyen las identidades de género de los personajes a lo largo del relato. Esto a causa de la presencia de momentos en la narración que problematizan la sexuación de los actantes, procesos que dialogan con la concepción performativa de género defendida por Judith Butler y la teoría queer. De esta manera, los procesos de identificación de los distintos personajes responden a su posición respecto a la estructura de dominación heterosexual, ya sea aceptando y/o subvirtiendo el orden establecido por esta.

Mayra Santos-Febres (1966), escritora negra puertorriqueña, se ha destacado por su prolífica y variada producción escritural, la cual abarca tanto publicaciones literarias -poemarios, antologías de cuentos y novelas- como no literarias, como su libro de ensayos *Sobre piel y papel* (2005). La obra de la escritora boricua dialoga constantemente con la marginalidad, pero no en un sentido estático desde un punto de vista hegemónico, sino que como una condición versátil que varía según la posición de los sujetos en relación con los centros de poder. La figura de Mayra Santos-Febres en el campo cultural caribeño destaca gracias a la fundación del Festival de la Palabra de Puerto Rico y su contribución al campo de estudios literarios como catedrática y directora del taller de narrativa de la Universidad de Puerto Rico, junto con su trabajo como profesora visitante en Harvard y Cornell.

Ahora bien, la siguiente tesis se desarrolla a partir de un ejercicio de reflexión en torno a la representación de la identidad de género de los personajes de la novela, la cual se configura dentro del texto no como una característica asumible, sino como el resultado de un proceso de identificación de los actantes. Las representaciones de estas nuevas subjetividades, externas a la matriz heterosexual, amplían los límites abarcados por la identidad puertorriqueña hegemónica, visibilizando y legitimando la experiencia de estas identidades marginalizadas. Mi objetivo general será analizar la problematización de la identidad de género de los personajes y cómo estas son construidas al interior de la novela, explicitando los múltiples factores que entran en juego dentro de los procesos de identificación. En cuanto

a mis objetivos específicos, me propongo realizar una sucinta revisión al contexto de producción de la novela, dar cuenta de las discusiones en torno al concepto de identidad trabajado por Judith Butler y la teoría queer. Y por último, analizar la construcción de las identidades sexuales de acuerdo con los procesos de caracterización y el discurso personal de distintos personajes.

En el capítulo uno doy cuenta del contexto, tanto histórico como cultural, del Caribe, comprendiendo esta región y su producción simbólica como resultado y respuesta a una historia marcada por distintos procesos de colonización, esclavitud, migración, entre otros. En este sentido, presentaré distintas aproximaciones teóricas desarrolladas en torno al Caribe, las cuales delimitan su extensión basadas en distintas características geopolíticas, como la intervención estadounidense durante el siglo XX. Estas serán cotejadas con la definición de Caribe Cultural o Afro-América Central propuesta por Antonio Gaztambide, quien centra su definición en torno a distintas experiencias comunes que marcan las historias de estos territorios, como lo son la exterminación de la población nativa, la implementación de un sistema de producción centrado en el monocultivo y la migración y/o trata de grandes grupos humanos para satisfacer la necesidad de mano de obra.

Asimismo, revisaré el contexto político-cultural de Puerto Rico a partir de su traspaso como botín de guerra a Estados Unidos tras la victoria en contra de España, el cual representa un segundo proceso de colonización para la Nación Boricua. Bajo este contexto, citaré distintas etapas y autores que han pensado la identidad puertorriqueña a modo de resistencia en contra de estos ordenes externos, comenzando por el ensayo *Insularismo* (1934) de Antonio Pedreira, el cual surge como respuesta a la ocupación de EE.UU. en la isla durante las primeras décadas del siglo XX, exaltando el legado hispánico de Puerto Rico. Posteriormente, contrastaré esta mirada hispanófila y totalizante de la Nación con los debates surgidos en el campo intelectual puertorriqueño a partir de la década de los setenta, marcada por el ingreso de nuevos actores sociales y la reivindicación de la cultura popular. Finalmente, presentaré la obra de Mayra Santos-Febres y la forma en que esta se inserta en las discusiones de final de siglo, destacando por su mirada más dinámica del concepto de marginalidad y el ingreso de nuevas subjetividades al campo literario boricua.

En el capítulo dos, abordaré el concepto de ‘género’ desarrollado por Judith Butler, comenzando por citar las propuestas de tres teóricas que analizaron la categoría de mujer como constructo del orden heterosexual: Gayle S. Rubin, Christine Delphy y Monique Wittig, quienes representan las bases del estudio de la filósofa estadounidense. Así pues, de acuerdo con los postulados de Butler y la teoría queer, desarrollaré la idea del ‘género’ como una construcción histórica que se sustenta en la performance de los sujetos, quienes crean la ilusión de permanencia de las categorías de hombre y mujer. En este sentido, profundizaré en el marco teórico en torno a la performatividad, explicando la forma en que el orden ideológico interpela a los individuos para que estos se identifiquen con el rol designado para ellos por dicha estructura. Por último, recuperaré el estudio en torno a la práctica drag como mecanismo de apropiación y subversión de las categorías del régimen heterosexual, mostrando las falencias del modelo totalizante.

Finalmente, en el capítulo tres abarcaré el análisis de las identidades sexuales de los personajes dentro de la novela *Sirena Selena vestida de pena*, comenzando por una breve síntesis de la obra. A partir de este punto, analizaré distintos ejemplos de caracterizaciones presentes en el texto, centrándome en la forma en que las descripciones del narrador visibiliza los procesos de identificación de los personajes con uno de los géneros gramaticales del español, contraponiéndolo a la visión crítica de los otros personajes. Bajo esta misma línea, citaré los procesos de sexuación de cuatro personajes presentes en la obra: Hugo, Martha, Leocadio y Solange, exponiendo las causas y mecanismos que posibilitan la identificación de estos caracteres con las categorías de hombre o mujer. Estas, a su vez, son contrapuestas con el caso del protagonista homónimo, Sirena Selena, quien es caracterizado ambiguamente dentro de la novela, exponiendo la forma en que la fluctuación en su género gramatical y la ambigüedad dentro de su discurso personal, permiten entenderle como un personaje no binario. Para concluir, analizaré la presencia del bolero en la novela de acuerdo con las propuestas de Iris Zavala, examinando su función como estructura discursiva dentro de la obra y la forma en que estas características iterativas se representan a través de la figura de Sirena como cantante de boleros.

CAPÍTULO UNO

Antes de comenzar el análisis de la novela, es preciso señalar el lugar de enunciación desde donde Mayra Santos-Febres publica su obra: el Caribe. En este sentido, y si bien puede representar una aseveración obvia para algunos de los lectores, resulta necesario contextualizar el espacio enunciativo para comprender el proceso de construcción del mundo narrado por la autora dentro de su novela y la manera en que las distintas categorías de clase, raza y género interactúan entre sí, estructurando el relato en dichos parámetros.

Los estudios relacionados al Caribe identifican una historia marcada por grandes procesos de colonización, insurgencia, esclavitud y diáspora producto de múltiples desplazamientos humanos, resultando en un espacio heterogéneo marcado por la diversidad racial y el plurilingüismo. Sin embargo, cabe recordar que dicho flujo de personas debe ser entendido como resultado de un sistema económico esclavista, el cual, tras la erradicación de la población nativa del territorio, exigía nuevos abastecimientos de capital humano, comenzando en primera instancia por el arrancamiento de personas desde África y, posteriormente, el traslado de asiáticos (chinos, indios, entre otros) al continente americano.

Asimismo, la heterogeneidad cultural del Caribe no es entendida como una convivencia armónica de los distintos imaginarios provenientes de los múltiples grupos humanos asentados en esta zona del globo, sino como un proceso de selección, eliminación y creación de nuevos fenómenos culturales, tal como lo expresa Fernando Ortiz en *Contrapunto cubano del tabaco y el azúcar* bajo el término de “transculturación”:

Entendemos que el vocablo *transculturación* expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una cultura, que es lo que en rigor indica la voz anglo-americana *aculturación*, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial *desculturación*, y, además, significa la consiguiente creación de

nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse *neoculturación* (cit. Rama 16)

De esta forma, el Caribe representa un espacio heterogéneo que, si bien posee historias nacionales similares, está marcado por la diversidad cultural en relación con los distintos grupos étnicos que entraron en contacto y su respuesta a las culturas centrales.

EL CARIBE COMO EXPERIENCIA COMÚN

En relación con lo anterior, las discusiones en torno al Caribe también presentan una complejidad técnica producto de las múltiples tendencias que buscan delimitar a este territorio como una región geográfica, tal como lo presenta Antonio Gaztambide en “La invención del Caribe a partir de 1898”, quien identifica cuatro líneas de estudio: primero, el Caribe insular o etno-histórico, “sinónimo de las Antillas y de las West Indies, por lo que suele incluir a las Guyanas y a Belize, y puede llegar tan al norte como a las Bahamas y Bermuda” (11); en segundo lugar, el Caribe geopolítico, el cual hace referencia al Caribe insular, junto con Centroamérica y Panamá conectadas por el intervencionismo militar de Estados Unidos; tercero, el Gran Caribe o Cuenca del Caribe, cuyo alcance abarca las dos definiciones anteriores, a la vez que añade a Venezuela y partes de Colombia y México, discurso que tiende a coincidir con la visión del Caribe como Mesoamérica.

A diferencia de lo expresado en el párrafo anterior, la cuarta tendencia, la cual es señalada por Gaztambide como Caribe Cultural o Afro-América Central, es definida por la experiencia común de la plantación, criterio que supera la tendencia geográfica marcada por las fronteras políticas al agrupar territorios que mantuvieron una economía basada en el monocultivo, abarcando zonas del norte de Brasil y el sur de Estados Unidos. En este sentido, la cultura caribeña se ve modulada por el sistema de monocultivo y la primacía de este modo de producción en el mercado internacional producto del conflicto entre las potencias coloniales, es decir, España, Portugal, Inglaterra, Holanda y Francia; sin embargo, no es articulada en relación a una cultura metropolitana de Occidente, sino que surge en respuesta a esta:

Todas las culturas caribeñas fueron creadas por grupos humanos en conflicto permanente con el sistema dominante. Por su creatividad y su talento, estos

grupos mantenían un desafío constante contra el sistema que, pese a todo, prevalecía como punto de referencia. La cultura caribeña es una respuesta a la sociedad de plantación, no es la cultura de la sociedad de plantación (Gaztambide 19)

Y es que si bien las regiones abarcadas por esta definición comparten una experiencia común marcada por el auge y la decadencia de la plantación, es su propia historia político-militar la que a su vez complejiza el panorama cultural de la región: por un lado, el Caribe como territorio es organizado totalmente bajo un único sistema de producción basado en la agricultura a gran escala de monocultivos gracias a la imposición de un régimen esclavista; sin embargo, por otro lado, las exigencias de nuevos contingentes de esclavos tras la aniquilación de la población nativa obliga la extracción de grandes masas de personas desde África y, posteriormente, la importación de trabajadores asiáticos tras la abolición de la esclavitud en el siglo XIX, marcando el tránsito de diversos idearios culturales que entran en contacto y articulan la compleja red simbólica que representa el Caribe.

En relación con lo anterior, es pertinente abarcar las reflexiones desarrolladas por Ana Pizarro en *El archipiélago de fronteras externas*, donde la doctora chilena establece la experiencia de la trata de esclavos como núcleo principal de densidad simbólica de la producción caribeña, no solamente entendida como el recuerdo de la esclavitud que significó el sacrificio de millones de vidas humanas, sino que ligada a la memoria de la rebelión y la constitución de sociedades cimarronas. Asimismo, a partir de estos dos ejes de memoria colectiva se configuran las distintas relaciones con la naturaleza presentes en la cosmología caribeña, tal como presenta el análisis de Martín Lienhard respecto a la apreciación de los espacios simbólicos del mar y la selva por parte de los esclavos africanos:

Para os africanos escravizados na América, o mar era a lembrança de sua viagem para o cativeiro, mas também um vínculo com sua terra de origem e um caminho utópico para seu retorno a África (...) Para os escravos kongos exiliados na América, o outro caminho possível para alcançar a “África” era a picada que levava ao interior das florestas americanas (cit. Pizarro 19)

De esta manera, los espacios naturales poseen una significación dual: por una parte, representan el pasado sangriento de la extracción de África, el traslado a América y los abusos

sufridos dentro de la Plantación; y por otra parte, significan el único vínculo que los une a su lugar de origen, ya sea por la experiencia común dentro de los barcos de la trata, o como describe el fragmento citado, como un pasaje utópico de regreso, a la vez que el espacio de libertad gracias al establecimiento de sociedades cimarronas alrededor de los asentamientos de colonos.

Ahora bien, es indiscutible la presencia del imaginario africano dentro de la cosmología del Caribe, pero no en un sentido completo, sino que a través de la rememoración realizada por los esclavizados traídos a América, puesto que gran parte del bagaje cultural era abandonado en África tras la separación de las personas jóvenes, destinadas a la venta de esclavos, de los ancianos, principales depositarios de los conocimientos en sociedades de la oralidad. Teniendo en consideración estos antecedentes, se evidencia en las primeras décadas del siglo XX el surgimiento del movimiento de la *negritud* y la propuesta del retorno a África en manos de intelectuales del Caribe francófono que, exiliados en París, buscan la incorporación del universo cultural africano al discurso artístico y literario.

No obstante, la principal crítica a este movimiento es dada por su apropiación de la cultura africana y una apelación esencialista a la figura del negro, lo cual, para escritores como la poeta Louise Bennett-Coverley resulta inapropiado, puesto que como se extrae de su poema *Back to Africa*, si bien son descendientes de los habitantes africanos traídos a América, ya no guardan relación con el continente:

Back to Africa, Miss Mattie?

You no know wha you dah seh?

You haf fe come from somewhe fus

Before you go back deh! (vv 1 – 4)

En este sentido, es posible comparar las propuestas del movimiento de la negritud con el análisis desarrollado por Frantz Fanon en su libro *Piel negra, máscaras blancas*, en el cual el psiquiatra martiniqueño establece que el sujeto negro está alienado respecto a su cuerpo y problematiza los distintos acercamientos que puede realizar una desalienación dentro de las personas, pero no desde una recuperación del pasado, sino “rehusando aceptar el presente como definitivo” (282).

Otro elemento importante que permite comprender la situación en la que se desarrolla el panorama cultural caribeño contemporáneo corresponde a los múltiples procesos de diáspora iniciados a fines del siglo XX y las distintas producciones artísticas que, si bien son desarrolladas desde las nuevas localidades de residencia de los autores, mantienen un diálogo con las memorias generadas por la vivencia de la cultura y el territorio caribeño durante las primeras etapas de formación. En este contexto, comienzan a generarse nuevas aproximaciones a la discusión respecto a la identidad caribeña gracias a “la emergencia de una vigorosa escritura de mujeres, con el transplante cultural de las migraciones y la producción de sentidos que éstas generan, las nuevas estructuraciones estéticas y de lenguaje que ellas producen” (Pizarro 29), permitiendo el surgimiento de nuevas perspectivas que amplían el panorama intelectual, principalmente a través de la relectura del Caribe desde un punto de vista femenino, desarrolladas por escritoras como Jamaica Kincaid, Maryse Condé, Simone Schwarz-Bart, Mayra Santos-Febres, entre otras.

PUERTO RICO, PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX

De cualquier manera, y tal como lo mencioné en el apartado anterior, las historias nacionales son aquellas que marcan la diferencia dentro del plano caribeño, como es el caso de Puerto Rico, que, a diferencia de sus vecinas antillanas, se ve marcada por dos procesos de colonización consecutivos. Así pues, tras la promulgación del Tratado de París de 1898, España se ve obligada a abandonar su dominio sobre las últimas colonias de ultramar, lo que resulta en una transformación en el modelo colonial de estos territorios: por un lado, tras la victoria cubano-estadounidense, Cuba declara su independencia; pero, por otro lado, los territorios de Guam, Filipinas y Puerto Rico pasan a formar parte de las propiedades de Estados Unidos.

A raíz de los cambios producidos por este nuevo proceso de colonialismo, surge la generación de intelectuales boricuas denominada “treintista”, encabezada por Antonio Pedreira, quienes comienzan a reflexionar en torno a lo puertorriqueño, tal como lo expresa el ensayo *Insularismo* publicado en 1934 respecto al ingreso de esclavos desde África a Puerto Rico tras el exterminio de la población aborígen:

Para contrarrestar su merma y su incapacidad para el trabajo rudo se introduce en la isla por Real Cédula de 1513 el elemento africano; el negro rendía la faena de cuatro hombres y al entrar en nuestra formación racial esta tercera categoría etnológica, se crea, con la esclavitud, uno de los magnos problemas sociales que arrancará más tarde viriles protestas y esfuerzos incansables a nuestra gestante conciencia colectiva. *El elemento español funda nuestro pueblo y se funde con las demás razas. De esta fusión parte nuestra confusión.* (25, destacado propio)

En este sentido, la obra perpetúa un discurso de determinismo racial, puesto que no sólo establece a los antepasados blancos españoles como los fundadores de Puerto Rico, cuyos descendientes, los jíbaros, lograron adaptarse al problemático clima tropical; sino que a lo largo del ensayo apuntará a la herencia negra como la principal causa de la pereza y docilidad de la población boricua. Asimismo, se evidencia una exaltación del pasado colonial español que, tal como lo explica Magali Roy-Féquièrre, corresponde a una estrategia que “chose to combat one colonialism with another, and to formulate their idea of the nation using racialist discourses that were in contradiction to the heterogeneous racial reality of the island” (cit. Rothe 230). En otras palabras, el discurso de Pedreira, tal como se extrae del fragmento anterior, tiene como objetivo recuperar y elevar el legado ibérico como un medio para combatir el reordenamiento económico que supuso la transferencia del dominio comercial en manos de los grandes hacendados a las industrias estadounidenses.

Posteriormente, el surgimiento del Partido Popular Democrático (PPD) a principios de la década del cuarenta marcará un nuevo hito en el proceso de creación identitaria de Puerto Rico gracias a la recuperación de algunas de las ideas propuestas por el líder del movimiento treintista como lo establece Jorge Rodríguez Beruff en “Antonio S. Pedreira, la Universidad y el proyecto populista”:

En *Insularismo*, Pedreira identifica el enemigo contra el que debe insurgir el proyecto reformista: el capital azucarero absentista y la economía agroexportadora, la americanización y el bilingüismo, y la subordinación política colonial. El surgimiento de una conciencia nacional es precondition para la constitución del “pueblo” como agente social capaz de enfrentar al

imperialismo y transformar al país. En términos de clase, el “pueblo” se vertebrará a partir de una alianza entre la “juventud letrada” (principalmente la nueva actualidad universitaria) y el campesinado criollo (18)

A la luz de las analogías establecidas por Pedreira respecto al contexto histórico de Puerto Rico, los partidarios de populismo establecerán el desarrollo utópico de su programa político, reafirmando el carácter pasivo de los pobladores de la isla, quienes deben ser guiados por un líder paternalista capaz de construir la conciencia nacional que supere las barreras del colonialismo: “el *pueblo* es un personaje pasivo de la trama. Sin rostro y sin nombre, aguarda la práctica liberadora de los herederos de los patriotas. Aparece sin forma, como *muchedumbre* o *infantilizado y dormido*, en espera de dirección y enseñanza” (cit. Sancholuz 8). En este caso, a través de la publicación de *El despertar de un pueblo* en 1942, Vicente Géigel Polanco construye un discurso político-literario que busca despertar al pueblo puertorriqueño de su “postración moral” y elevar un movimiento en contra de las compañías azucareras estadounidenses asentadas en la isla, construyendo a su vez una genealogía patriótica que sitúa a Luis Muñoz Marín, líder del PPD, como un personaje mesiánico en el panorama político boricua al colocarlo junto a figuras históricas como Simón Bolívar y Ramón Emeterio Betances, considerado el Padre de la Patria en Puerto Rico.

No obstante, dicho proceso revolucionario se ve eclipsado tras la ratificación del Estado Libre Asociado (ELA) en 1952, acuerdo avalado por los dirigentes del populismo a cambio del crecimiento manufacturero puertorriqueño y la modernización de la isla mediante la inversión de capital privado estadounidense, planteando una contradicción respecto a las directrices políticas establecidas por la organización, articulando dentro de este nuevo marco colonialista el proyecto de reafirmación de la identidad cultural puertorriqueña con la aspiración de igualar el estatus moderno de la potencia norteamericana.

Al alero de este proceso de configuración de una identidad nacional, el campo literario de Puerto Rico se verá marcado durante las primeras décadas del siglo XX por un discurso “jibarista”, es decir, la admiración del jibaro o campesino blanco, quien es construido como emblema de la nación puertorriqueña junto con una serie de ejes temáticos ligados a esta figura como la defensa del pasado español, la lengua castellana y la admiración por el mundo

rural, los cuales son articulados como elementos propios de la identidad boricua en contraposición a la cultura importada por los procesos de modernización estadounidense.

RUPTURAS DE LA IDENTIDAD NACIONAL

Entre 1947 y 1964, el gobierno populista implementó la primera etapa del plan *Manos a la Obra*, el cual tenía como objetivo, tal como se mencionó en el apartado anterior, atraer a Puerto Rico industrias interesadas en mano de obra a través de incentivos que ocasionaron una llegada masiva de usinas a la Isla, lo que trajo dos procesos transformadores dentro del país: por un lado, la industrialización y la inyección de capital a la nación boricua gracias a la inversión extranjera; pero por otro lado, un aumento en el desempleo como consecuencia de esta nueva estructura industrial junto con un intenso proceso migratorio de obreros agrícolas, primero al interior de Puerto Rico, y posteriormente a Estados Unidos. En este contexto de crisis, comienzan a desarrollarse distintos discursos reivindicativos por parte de múltiples sectores sociales que buscan replantear el rol de la sociedad puertorriqueña en la política y su lugar en la historia de la Isla, evidenciando la disconformidad con el programa nacionalista esgrimido por el PPD durante la primera mitad del siglo XX, cuyo fracaso se concreta en las elecciones de 1968, perdiendo frente al representante del Partido Nuevo Progresista (PNP).

En relación con lo anterior, en las décadas del sesenta y el setenta los escritores comenzarán a explorar nuevas formas de expresión que problematizan el canon literario defendido por los intelectuales de las décadas pasadas, surgiendo distintos discursos que buscan confrontar la voz magistral presente en la literatura nacionalista y la construcción monolítica de la historia de Puerto Rico, defendiendo la heterogeneidad del pasado puertorriqueño y la integración del mundo popular al panorama cultural. Un ejemplo central de la reescritura del canon literario puertorriqueño es el encontrado en la novela *La guaracha del macho Camacho* de Luis Rafael Sánchez, obra que recupera las particularidades de la oralidad de Puerto Rico mediante la introducción de la figura locutor de radio, en contraposición a la pureza lingüística defendida por sus antecesores hispanófilos, la incorporación de términos angloamericanos en la cotidianidad y la afirmación de la música popular caribeña como elemento de identidad nacional:

Y no se trata, señoras y señores, amigas y amigos, del numerito sosito que rellena el repertorio de una agrupación musical como digo diciendo los Afro Babies, los Latin Provocatives, los Top of the Top, los Monstruo Feeling, los Temperamento Criollo. Digo diciendo que no se trata de un estribillo o pamplina sacarina para chulear el gusto de melenudos, peludos. (53)

Asimismo, la obra de Sánchez mediante el uso de un lenguaje paródico confrontará otra de las ideas perpetuadas por la literatura treintista, la cual hace referencia a la creación de figuras masculinas elevadas que representan el mito paternalista de Puerto Rico, en este caso “los personajes genéricamente marcados como “hombres” son balbucientes, tartamudos, todo lo contrario a la búsqueda de figuras rectoras y ejemplares que caracteriza a *Insularismo* en su nostalgia del prócer o el padre perdido” (Sancholuz 12).

De cualquier modo, este proceso de ruptura y reestructuración se destaca por la irrupción ininterrumpida del trabajo de escritoras, las cuales comienzan a desarrollar desde la “otredad” un proceso de recuperación de la memoria histórica y una problematización respecto a los criterios de inclusión dentro del discurso de la nacionalidad. De esta manera, el discurso reivindicativo de las autoras surge como respuesta a la exclusión de las mujeres de la vida pública desde los comienzos del proyecto nacionalista, tal como lo expresa *Insularismo*, donde la formación femenina se sugiere estrechamente ligada a la preparación para el manejo de la economía doméstica:

La amplitud del dintorno no puede excluir el hogar, que es el centro del sistema planetario de la feminidad. Las exigencias de la vida pública no deben malograr a la dama de la casa ni rebajar a un segundo término la atención que en todo momento se debe a la economía doméstica. Misión política - ¡y tan patriótica! - es la de ayudar a formar, entre nosotros, a la perfecta dueña de casa, tan responsable de la industria, de la agricultura y del comercio nativo. (Pedreira 90)

De esta forma, la producción literaria puertorriqueña a partir de la década de los setenta comienza a replantear críticamente la tradición discursiva desarrollada durante la primera mitad del siglo XX, remplazando la idea de nación como una unidad totalizante por un concepto más amplio de la misma, el cual permite la incorporación de nuevos actores sociales

y la reivindicación del mundo popular boricua como un elemento enriquecedor de la cultura nacional.

A su vez estos procesos de relectura histórica y replanteamiento de los límites de lo que se entenderá por ser puertorriqueño, entendiendo la identidad nacionalidad como un elemento en movimiento que supera los límites geográficos de la isla. Así pues, el plano literario admitirá el ingreso de la figura del emigrante, la experiencia del exilio y la nostalgia de la tierra natal como símbolos de la población boricua de la segunda mitad del siglo XX. En consecuencia, el imaginario escritural se ve enriquecido por la articulación de expresiones populares, como la presente en el bolero *En mi viejo San Juan* (1965) de Javier Solís, junto al mundo literario: “El puerto nos define, nos constituye en un país de caracoles viajeros, de peregrinos que vamos por el mundo con nuestra casa a cuestas.” (Ferré 11)

EL PUERTO RICO DE MAYRA SANTOS-FEBRES

La obra de Mayra Santos-Febres se destaca dentro del sistema literario de Puerto Rico gracias a la reivindicación de su posición como escritora, más específicamente, al pensarse a sí misma como una persona marginalizada, pero no en un sentido estático, sino de una forma dinámica que varía según el criterio de exclusión:

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.). (cit. Van Haesendonck 90)

En este sentido, el discurso de la autora se caracteriza por la desarticulación de las relaciones de poder al problematizar las distintas categorías de género, clase, raza, entre otras, asumiendo la versatilidad de su representación, lo cual se ve reflejado en su obra mediante la recuperación de personajes marginalizados, quienes reconocen y problematizan su condición de ‘abyecto’, respecto a las normas del centro hegemónico, como una posibilidad para transgredir los límites sociales.

Asimismo, esta deconstrucción de los esquemas sociales se sustenta en un rechazo a la idea de identidad como un aspecto fijo y monolítico, sino que reconoce el carácter performativo de la misma y rol de mediador que esta desempeña en las relaciones interpersonales:

Identities are constructed, yet at the same time very real. They give cohesion and density to life (be it individual or collective) as a project. Therefore, social projects have to attend to the variable of identity in its infinite mutations. Nation (if one can still count it as a “project”) has to be inclusive, mutable and ever-changing. Gender and race, too. (Santos-Febres 148)

Como se desprende del fragmento citado, Mayra Santos-Febres comprende la proliferación de nuevas expresiones en torno a las categorías de identidad, por lo que propone una concepción “proteica” de la misma, tanto en su aspecto individual como colectivo. De este modo, la identidad es empleada por las personas como una herramienta de supervivencia y negociación en relación con otras identidades, como es el caso de Puerto Rico y sus habitantes, quienes perteneciendo a una nación colonizada, logran configurar una imagen nacional propia al margen de los ideales estadounidenses.

Continuando con la idea anterior, Mayra Santos-Febres pone un especial énfasis en la recuperación de la corporalidad dentro de la escritura como una forma de subversión frente a la relación moderna que une el lenguaje con la razón, explorando los límites de la expresividad y las distintas formas en que las palabras buscan representar estos espacios ajenos, tal como lo expresa en una entrevista al referirse al espacio del humor en su literatura:

vengo de una cultura donde el lenguaje es parodia y donde el lenguaje es carnaval, y donde el lenguaje es elusivo; porque siempre una está tratando de colar sus sentidos entremedio de dos lenguajes coloniales, que son el español y el inglés. Y a su vez, precisamente por eso, el español caribeño siempre está moviéndose y cambiando, y aparecen palabras en Spanglish y palabras raras y jergas, para salirse de los cánones. (Peña Jordán 119)

Bajo esta perspectiva, el rol del lenguaje dentro de la obra de Mayra Santos-Febres está estrechamente ligado a la reivindicación de su identidad como mujer caribeña, comenzando por la elección de palabras de origen taíno para el título de su primera obra publicada, *Anamú*

y *Manigua*, las cuales corresponden a palabras empleadas para referirse a la vegetación tropical. Asimismo, la incorporación de distintas voces, consideradas “vicios” del lenguaje por la mirada normativa, sirven como soporte a la multiplicidad de caracteres representados dentro de su narrativa, recuperando el habla local como lengua literaria, junto con el ingreso de otras prácticas lingüísticas ligadas a procesos reivindicativos, como la apropiación de términos ingleses por parte de la comunidad queer o las plegarias y ritos religiosos afroamericanos realizados por Sirena heredados de su abuela.

Sirena Selena vestida de pena (2000), es la primera novela publicada de Mayra Santos-Febres, antecedida por los poemarios *Anamú y manigua* y *El orden escapado* (1991), junto con el libro de cuentos *Pez de vidrio* (1994), los cuales la hicieron merecedora de diversos premios, entre ellos el Premio Juan Rulfo de cuentos por *Oso blanco*, presente en la antología mencionada. Con respecto a la novela, esta narra la historia de Sirena, un joven cantante drag, quien viaja a República Dominicana junto a su tutora Martha Divine, una mujer trans, a una entrevista con el dueño de un hotel por una oferta laboral, donde conocen a Hugo Graubel, un empresario dominicano que se siente atraído por Sirena y que representará el principal obstáculo en el relato de la artista.

Teniendo en consideración la revisión del campo histórico desarrollado a lo largo de este capítulo, es posible entender *Sirena Selena vestida de pena* como una reescritura del discurso identitario de la literatura puertorriqueña de la primera mitad del siglo XX: en primer lugar, la trama de la novela no está situada en Puerto Rico, sino que en República Dominicana, caracterizando a los protagonistas como emigrantes en busca de nuevas oportunidades laborales; en segundo lugar, el español literario canónico es reemplazado por un español caribeño, marcado por la presencia de anglicismos, plegarias afroamericanas y, principalmente, por la inundación del lenguaje musical del bolero; tercero, el pasado ya no representa un estado de dicha previo, sino que está ligado a la pobreza y las adversidades que llevaron a los personajes a su situación actual; y finalmente, la figura del jíbaro ya no es la figura central del relato, sino que es señalado como el progenitor del nuevo empresario, Hugo Graubel, quien se enamora del protagonista, Sirena, un muchacho mulato.

CAPÍTULO DOS

La novela *Sirena Selena vestida de pena* (2000) se caracteriza por la presencia de personajes pertenecientes a distintas disidencias sexuales que interactúan a lo largo de la trama, centrándose principalmente en el protagonista homónimo, un huérfano mulato cross-dresser, y su institutriz, Martha Divine, una mujer transgénero, quienes viajan a República Dominicana por una oferta de trabajo. En este sentido, la obra de Mayra Santos-Febres problematiza las identidades de los personajes en el transcurso de la historia producto de las distintas motivaciones que guían su accionar, sufriendo distintas transformaciones en la medida en que responden a un principio de negociación. De esta forma, la escritora boricua articula la identidad como una construcción performativa, especialmente la esfera sexual de la misma, teniendo en consideración que los lugares donde se sitúa la historia, tanto Puerto Rico como República Dominicana, poseían leyes contra los actos “sodomitas”, evidenciando los mecanismos empleados por los personajes para adecuarse y existir dentro de los límites de este discurso normativo. Eso con respecto a los hombres que mantienen relaciones homosexuales dentro del relato, ¿pero qué hay de la identidad sexual de los personajes femeninos dentro de la obra? ¿Cómo se articulan y definen los polos de femenino y masculino en la novela? ¿Es posible clasificar a Sirena dentro de un marco binario de hombre o mujer?

“LA MUJER NO NACE, SE HACE”

Uno de los textos más reconocidos de Judith Butler es *Actos performativos y constitución de género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista*, el cual comienza con una breve introducción a la teoría fenomenológica de los “actos”, el estudio de la forma en que la realidad social es constituida mediante las acciones de los distintos agentes sociales, apuntado a su vez la existencia de una doctrina que plantea al sujeto social como objeto de estos actos constitutivos. Bajo este paradigma, la filósofa estadounidense analiza la célebre frase de Simón De Beauvoir, “la mujer no nace, se hace”, a modo de reinterpretación de la doctrina de actos constitutivos, esta vez en torno a la idea de género, entendida no como una identidad

estable o el lugar del que proceden los distintos actos, sino como una construcción instituida gracias a la “repetición estilizada de actos” (297) intermitentes en el tiempo que son percibidos por los propios actores como una creencia permanente, en otras palabras, establece el género no como un hecho natural, sino como una situación histórica. Esta descripción pragmática del género se contrapone al axioma del dimorfismo sexual, discurso predominante en distintas ramas de la ciencia, el cual establece una relación unívoca entre sexo, hecho biológico y género de los individuos, empleado como base para la postulación de “ficciones culturales reguladas a fuerza de castigos y alternativamente corporeizadas y disfrazadas bajo coacción” (Butler, 301), como es el caso de la patologización de la disforia de género oficializado dentro del discurso de la OMS hasta 2018.

Cabe destacar algunas propuestas que anteceden al trabajo de Butler, como es el caso de Gayle S. Rubin (1975), quien reflexiona sobre la sexualidad y las consecuencias heredadas en Estados Unidos e Inglaterra del paroxismo moral del siglo XIX, donde distintos movimientos sociales establecieron una campaña para la erradicación de los “vicios”, incluyendo políticas de censura a prácticas sexuales como la masturbación. En este sentido, la antropóloga estadounidense basa su análisis en la dicotomía naturaleza-cultura, considerando el sexo como un elemento de la primera esfera que sólo cobra relevancia social a través de su significación cultural, a lo que denominará como ‘género’, entendiendo al sistema sexo/género como “un conjunto de disposiciones por medio del cual una sociedad transforma la sexualidad biológica en productos de la actividad humana, y en el cual las necesidades sexuales así transformadas son satisfechas” (cit. Córdoba 35). De esta manera, adoptando el marco teórico de Althusser sobre la ideología, los individuos son insertos dentro del sistema sexo/género y signados como sujetos hombres o mujeres, cumpliendo así la función de agentes y soportes de dicho mecanismo al perpetuar las reglas sociales de división, adaptando a los individuos a las posiciones otorgadas por este sistema, tanto en su situación de dominación (hombres) como subordinación (mujeres).

Ahora bien, el modelo propuesto por Rubin presenta un problema metodológico respecto a la aproximación al género, dado que mantiene la idea de un vínculo unívoco entre el sexo del sujeto y su expresión correspondiente en un sistema binario; sin embargo, esta propuesta sentará las bases para análisis posteriores gracias al cuestionamiento del vínculo causal entre

sexo y género. Tal es el caso del estudio de Christine Delphy (1985), quien, basada en conceptos marxistas, propone la concepción de género como roles sexuales creados por la organización jerárquica de la división del trabajo, los cuales a su vez crean el sexo anatómico, dado “que la práctica social, y sólo ésta, transforma en categoría de pensamiento un hecho físico en sí mismo desprovisto de sentido” (118). En otras palabras, la categoría de “mujer” es entendida como un producto de una estructura de subordinación, la cual establece relaciones de producción específicas que sitúan a la mujer como una clase social explotada y sometida por el sistema patriarcal, moviendo la discusión sobre el género a un ámbito ideológico-discursivo.

Asimismo, Monique Wittig apuntará a la heterosexualidad como el régimen político que perpetua estas relaciones de dominación entre los individuos, considerando a este como una estructura totalizante y cerrada que fija las identidades de sus participantes, como lo expresa en *One Is Not Born a Woman* (1981), donde estipula que “what makes a woman is a specific social relation to man, a relation that we have previously called servitude, a relation which implies personal and physical obligation as well as economic obligation (forced residence, domestic corvée, conjugal duties, unlimited production of children, etc” (108). De esta manera, la teórica francesa propone un modelo social separatista centrado en las lesbianas, quienes al no responder a la lógica de reproducción del régimen heterosexual, no pueden ser consideradas como “mujeres”, puesto que, bajo la concepción totalizante de Wittig, todas aquellas identidades desarrolladas fuera del modelo heteronormativo, son entendidas como productos absolutos ajenos al sistema.

El punto de encuentro entre las propuestas de Delphy y Wittig con las desarrolladas en la década de los noventa por Judith Butler es la comprensión de la diferencia de género como un producto ideológico-discursivo de un régimen político heterosexual, superando el carácter natural de esta separación. Sin embargo, para la filósofa estadounidense y la teoría queer las identidades gay y lesbianas no son externas al régimen heterosexual, sino que se desarrollan dentro de este, formando parte de las relaciones de poder que se encuentran en juego y evidenciando el carácter endeble de dicha estructura.

“LET YOURSELF BE ANGRY”

Las políticas queer aparecen en el plano social de la década de los noventa como una renovación de las propuestas desarrolladas por los discursos de liberación gay y del feminismo radical, recuperando algunos elementos de estos, como la crítica al régimen normativo de la heterosexualidad, pero superando las narrativas totalizantes y esencialistas en las que se apoyaban dichos grupos. Por el contrario, la teoría queer entenderá la identidad, tal como lo expresa Butler, como “un resultado performativo” (297), volviendo los límites de esta categoría más flexibles y adaptables a los nuevos contextos de lucha política, permitiendo el ingreso a su vez de nuevos grupos de disidentes sexuales invisibilizados por las identidades gays y lesbianas, como los individuos bisexuales, transexuales, entre otros.

Asimismo, las políticas queer no aspiran a la vivencia de una sexualidad libre de restricciones, sino que muestran que esta no existe sin relaciones de poder, por lo que su enfoque se orienta hacia el análisis relativo al origen de la opresión sexual, la cual es entendida como una multiplicidad de prácticas dispersas por todo el entramado social. Bajo este contexto, el carácter antiasimilacionista de la resistencia queer se basa en el rastreo de las formas en que la heterosexualidad se manifiesta dentro del espacio público, evidenciando las rupturas y contradicciones dentro de la norma al intentar abarcar la totalidad este campo heterogéneo:

Queer Nation capitalizes on the abstract/informational apparatus of the media in a few ways, refunctioning its spaces for an ongoing "urban redecoration project" on behalf of gay visibility. First, it manipulates the power of modern media to create and to disseminate cultural norms and other political propaganda: QN leeches, we might say, onto the media's socializing function. Second, QN's abundant interventions into sexual publicity playfully invoke and resist the lure of monumentality, frustrating the tendency of sexual subcultures to convert images of radical sexuality into new standards of transgression. (Berlant 167)

Sin embargo, esta apropiación de los signos del régimen heterosexual asume el tono confrontacional del discurso queer en una forma de lucha contra las reglas de sociabilidad establecidas en por el modelo de dominación masculina tras su consolidación en el siglo XIX.

Según Eve Kosofsky Sedgwick, quien estudia estas relaciones de poder dentro de su *Epistemología del armario*, el régimen heterosexual al momento de vedar las relaciones homosexuales de la vida pública, entendida como una relación erótica entre hombres, establece el espacio de abyección como un afuera prohibido cuyos límites no son precisados, realizando una doble función de estigmatización, pero a la vez de visualización, al establecer su contraparte homosexual como un espacio de posibilidades:

Y la condensación de todo un mundo de posibilidades en torno de la sexualidad entre personas del mismo sexo – incluyendo tanto los deseos gays como las fobias más virulentas en su contra -, la condensación de esta pluralidad al “tema homosexual”, que ahora ya pasaba a formar el acusativo de los procesos modernos de conocimiento personal. (Sedgwick 99)

En este sentido, el régimen heterosexual adjudica una esencia particular a los sujetos homosexuales, práctica prohibida dentro de los límites de dicho sistema, la cual también representa un problema a la estabilidad de la estructura normativa. De esta manera, los individuos dentro del orden heterosexual se ven en la constante necesidad de evaluar sus acciones, puesto que esta prohibición permite la existencia de la posibilidad de adentrarse en el espacio de proscripción. Igualmente, esta situación de tensión entre la estructura heterosexual y su contraparte homosexual genera dinámicas entre el silencio impuesto por la norma y las instancias de revelación/rebelión, cuyo trasfondo evidencia una contienda de los sujetos contra el discurso normativo por la autoridad de la enunciación y la legitimización de los procesos que permiten dar significado a una identidad particular.

No obstante, retomando la propuesta de Butler introducida al comienzo de este apartado, la problematización en torno a la identidad sexual desarrollada por la teoría queer no sólo abarca los debates respecto a las políticas homosexuales, sino que apunta a otras consecuencias derivadas del establecimiento de la sexualidad como régimen normativo, en concreto, a la relación naturalizada entre sexo y género. Para la filósofa estadounidense, la comprensión unitaria de sexo, género y deseo sólo es posible en la medida en que existe una heterosexualidad institucionalizada que establece y exige un modelo binario:

Esta concepción del género no sólo presupone una relación causal entre sexo, género y deseo: también señala que el deseo refleja o expresa al género y que

el género refleja o expresa al deseo. Se presupone que la unidad metafísica de los tres se conoce y que se manifiesta en un deseo diferenciador por un género opuesto, es decir, en una forma de heterosexualidad en la que hay oposición. (*El género en disputa* 80-81)

En otras palabras, la identidad sexual no es el reflejo de una esencia interna, sino que la idea de la existencia de esta última surge a partir de la manifestación externa del sujeto, considerando al género como un *performance*, proceso a través del cual se constituye sexualmente al individuo. Con todo esto, Judith Butler establece al género como una categoría que afecta el proceso de subjetivación, negando la capacidad de los individuos de subvertir el género al colocarlos como sus productos. Sin embargo, no niega la posibilidad de intervención dentro de la identidad sexual, es decir, el aspecto performativo del género, el cual es entendido como un espacio político cuyos límites pueden ser redefinidos gracias a la transgresión de los sujetos.

“NOW SISSY THAT WALK”

La performance de la drag queen representa para Judith Butler un espacio que “rompe la cadena causal establecida por la matriz de inteligibilidad heterosexual entre sexo y género” (Córdoba 53), en la medida que problematiza la naturaleza interior del sujeto con su expresión física, planteando un enunciado doble y contradictorio dentro de su actuación: en primer lugar, se construye una dicotomía entre la performance femenina que esconde (y muestra) el cuerpo masculino; el cual, en segundo lugar, encierra en su interior una psique que difiere de su corporalidad sexual. De este modo, el vínculo natural entre la realidad aparente y la esencia inteligible del sujeto es cuestionado, dado que “si pensamos que vemos a un hombre vestido de mujer o a una mujer vestida de hombre, entonces estamos tomando el primer término de cada una de esas percepciones como la «realidad» del género”. (*El género en disputa* 27)

Asimismo, la filósofa señala en *Imitation and Gender Insubordination* el problema epistemológico derivado de la afirmación homofóbica de concebir la performance drag como

una imitación de la categoría de ‘mujer’ establecida por el régimen heterosexual, puesto que evidencia una falencia en la disposición causal entre el “origen” y la “copia”:

The origin requires its derivations in order to affirm itself as an origin, for origins only make sense to the extent that they are differentiated from that which they produce as derivatives. Hence, if it were not for the notion of the homosexual *as* copy, there would be no construct of heterosexuality *as* origin. Heterosexuality here presupposes homosexuality. And if the homosexual *as* copy *precedes* the heterosexual *as* origin, then it seems only fair to concede that the copy comes before the origin, and that homosexuality is thus the origin, and heterosexuality the copy. (Butler 313)

Por consiguiente, establece que esta relación imitativa no puede ser invertida, dado que dicha acción significaría comprender la homosexualidad como un estado anterior a la heterosexualidad, evidenciando la contradicción de este orden temporal con el modelo del régimen heteronormativo. En este sentido, Judith Butler comprende la *performance drag* como la repetición de las estructuras del género, en la medida en que todas las performances funcionan mediante la imitación de un modelo ideal inalcanzable, las cuales son legitimadas por el marco heterosexual, el cual identifica la expresión drag como una parodia.

Ahora bien, la misma Mayra Santos-Febres se refiere a la similitud entre las “dragas” y su condición como mujer, apelando al carácter performativo del género, el cual le ha servido de inspiración para el desarrollo del personaje principal en la novela *Sirena Selena vestida de pena*: “Lo que pasa es que las «dragas» y las mujeres nos parecemos muchísimo, porque ser mujer no es tener unos atributos biológicos y ya: uno se viste de mujer para salir a la calle. Te pones maquillaje, te pones la faja, y te pones todo lo que sea necesario para el espectáculo social” (Baldovino Barrios n/e). En esta misma entrevista, la escritora boricua hace una analogía del Caribe en tanto espacio idílico al que los extranjeros llegan a desahogar los deseos reprimidos por el modelo de producción moderno, planteando el espacio caribeño como un cuerpo travestido por los ropajes del sexo, las drogas y la exuberancia esperada por los turistas europeos.

Retomando el marco teórico en torno a la performatividad, Judith Butler entenderá la subjetivación de los individuos bajo la teoría de la interpelación ideológica de Louis

Althusser, quien establece a la ideología como el mecanismo de producción de los sujetos en una estructura social:

La ideología produce a esos sujetos mediante una interpelación o llamamiento a que se reconozcan y por lo tanto se sitúen en el lugar necesario para la reproducción de las relaciones de producción. La interpelación de la ley produce al sujeto, a la vez que genera la ilusión de que este sujeto ya estaba allí constituido antes de su operación; produce un sujeto que ya desde siempre había estado allí. (Córdoba 55)

En otras palabras, la ideología interpela al individuo y lo llama a identificarse con la identidad destinada a este por el orden normativo, lo que a su vez elimina las huellas del mecanismo ideológico al generar la idea de una esencia anterior al sujeto. En este sentido, Butler propone entender el régimen heterosexual como el orden ideológico que interpela a los sujetos a identificarse con una identidad sexual y de género específica bajo la ilusión de un vínculo natural previo al acto de socialización. En consecuencia, las expresiones de género, al no ser motivadas por una esencia anterior al acto, son las encargadas de producir el efecto de naturalidad de la identidad de género mediante la repetición de las formas establecidas.

Igualmente, la filósofa estadounidense recupera las ideas de J. W. Austin respecto a los actos de habla performativo, aquellos en que el acto de decir representa una acción en sí misma, los cuales pueden ser analizados en relación a su éxito o fracaso, su eficiencia y los efectos producidos por la enunciación. Por consiguiente, el interés de Butler radica en la lectura de la interpelación ideológica como un acto performativo dirigido a un sujeto que es constituido en esta operación, centrando su interés en las condiciones que hacen posible el fracaso de la interpelación de género. Así pues, la teórica norteamericana comprenderá el acto de enunciación performativo como la puesta en escena de una determinada autoridad, cuyos efectos están determinados por el contexto de poder en el que se insertan. Sin embargo esto no determina su efectividad, puesto que la posibilidad de fracaso de los actos performativos no corresponde a un efecto producido por estructuras externas al enunciado, sino que surgen como condición interna a su forma de signo. Y es que el carácter ritual del enunciado performativo se basa en la repetición de una respuesta dada en un contexto determinado, por

lo que la enunciación no responde a la lógica reductible a una situación concreta, sino que se inserta en una serie de repeticiones que posibilitan su efectividad.

Con respecto a lo anterior, este carácter iterable del enunciado performativo es el que posibilita la ruptura del signo con su contexto original de producción y su funcionamiento en otras instancias, al descartar la existencia de un significado determinado a priori. Según este marco teórico, las identidades construidas por el dispositivo heterosexual se encuentran sujetas a una resignificación gracias a la descontextualización y recontextualización de los enunciados que las definen. De esta manera, la reapropiación y el uso en primera persona de algunos términos peyorativos signados por el régimen normativo como interpelaciones que buscan excluir a los sujetos, como ocurre con el término *queer*, cumplen una función doble, subvirtiendo la cadena de repetición de la autoridad heterosexual, lo que a su vez establece un signo de identificación y afirmación colectiva.

Ahora bien, si la identidad no es determinada a priori por el espacio discursivo en la que emerge y está sujeta a una resignificación producto de su iterabilidad, su posibilidad de determinar un significado está marcada por la delimitación de un exterior, cuyas posibilidades son excluidas. Esta necesidad de conformar un exterior evidencia la imposibilidad teórica de establecer una identidad plena, a la vez que señala el carácter normativo y excluyente desarrollado por los procesos de subjetivación. Así pues, la teoría queer se encuentra frente a un “objeto simultáneamente imposible y necesario” (Córdoba 61), el cual es criticado por sus procesos excluyentes, pero que a su vez resulta inevitable, puesto que la capacidad discursiva y de acción del sujeto depende de la existencia de una identidad.

CAPÍTULO TRES

SIRENA SELENA, RESUMEN DE LA NOVELA

El comienzo de novela resulta un tanto ambiguo, puesto que el texto comienza como una interpelación del narrador al protagonista homónimo, la cual puede ser entendida a modo de epílogo a la narración principal, dado que se infiere una carrera artística posterior a la huida de Sirena al final de la obra: “Eres quien eres, Sirena Selena... y sales de tu luna de papel a cantar canciones viejas de Lucy Favery, de Sylvia Rexach, de la Lupe sibirita, vestida y adorada por los seguidores de tu rastro” (7). Ahora bien, la narración principal comienza *in medias res* en el momento en que Sirena Selena, vestido de “chamaco”, y su tutora, Martha Divine, aterrizan en República Dominicana producto de un viaje de negocios que busca establecer un contrato con Sirena para realizar presentaciones en una cadena de hoteles, lo cual no era viable en Puerto Rico producto de las leyes en contra del trabajo infantil.

La narración se encuentra atravesada por distintas analepsis que tienen como objetivo profundizar en el trasfondo de los personajes y las vivencias que marcan su actuar en el relato primero. Con respecto al protagonista, estas regresiones guardan relación con la transformación del muchacho *nomen nescio* en la artista drag Sirena Selena, comenzando el relato analéptico desde la infancia del chico bajo el cuidado de su abuela, una empleada del hogar en una casa de la élite puertorriqueña, de quien heredó el gusto por el bolero. Posteriormente, tras la muerte de su abuela, el mozuelo vaga por las calles de San Juan, lugar donde conoce a Valentina Frenesí, una joven travesti, quien le enseña al muchacho la forma correcta de “hacer calle”, es decir, prostituirse. Finalmente, el muchacho vuelve a la calle producto de la muerte por sobredosis de heroína de “la Tina”, donde es descubierto por Martha Divine, quien reconoce el potencial artístico del muchacho y termina transformándolo en la cantante drag de boleros del Danubio Azul, Sirena Selena.

Retomando la narración principal, durante la presentación del *demo-show* de Sirena en el Hotel Conquistador, se nos introduce a Hugo Graubel, uno de los dueños de la cadena hotelera, quien presenta un interés por la cantante y decide invitarla a realizar una

presentación en su mansión. Es esta invitación la responsable del desarrollo de la trama, puesto que en ella se articulan los intereses de ambos personajes: por un lado, la consumación del deseo que siente Hugo por Sirena, el cual no es definido por el narrador como interés amoroso o sexual; y por su parte, para la Selena, la obtención del capital necesario para ir a probar suerte como cantante en Nueva York. Adicionalmente, esta decisión acarrea conflictos, puesto que se pacta a espaldas del negocio acordado por Martha con el Hotel Conquistador, cuyo objetivo era costear la operación de transición de Miss Divine; y a su vez, tras la llegada de Sirena a la casa de Graubel, se nos presenta a Solange, la esposa del empresario dominicano, quien se siente amenazada por la figura de la artista.

Bajo este panorama, la historia de Sirena se centra en la preparación del espectáculo en la mansión de los Graubel, donde desplaza la figura de autoridad de Solange dentro de la organización del lugar y comienza su estrategia para explotar a su favor el interés del empresario. Asimismo, Hugo realiza los preparativos para concretar un encuentro sexual con Sirena, prolongando la estadía del joven drag en su hotel e invitándola a distintas citas a escondidas. A raíz de estos encuentros, la Selena comienza a desarrollar sentimientos hacia Graubel, desestabilizando sus propios intereses monetarios, lo cual tiene su desenlace en el concierto de Sirena en la mansión y la consumación del acto sexual entre ambos. En cuanto a Martha Divine, su narración se centra en el encubrimiento de la desaparición de Sirena, a la vez que busca nuevos inversionistas para concretar su negocio en República Dominicana, puesto que intuye el rechazo al contrato con la Selena. Con este objetivo en mente, y aprovechando las reuniones acordadas por el administrador del Conquistador con otros miembros de la industria hotelera, la empresaria conoce a Stan, dueño del Hotel Colón, en quien reconoce el deseo de travestirse y con quien acuerda un show de dragas.

Ahora bien, cabe destacar la historia del correlato de Sirena dentro de la novela, Leocadio, un muchacho dominicano quien es víctima constante del acoso de los hombres producto de sus facciones femeninas. Producto de esta inseguridad y la imposibilidad de su madre de velar por su integridad dado su trabajo como empleada doméstica, decide enviarlo a vivir bajo la protección de Doña Adelina, una mujer mayor conocida por acoger a niños en situación de calle. En este lugar conoce a Migueles, un joven trabajador del Hotel Colón, con quien establece una amistad y a quien transforma en su modelo a seguir, puesto que Leocadio

aspira a conseguir un empleo como su amigo para solventar las necesidades de su madre para volver a vivir como familia. Sin embargo a lo largo de la novela se revela que el Colón es un hotel destinado al servicio de turistas homosexuales y que los ingresos de Migueles, se infiere, provienen del trabajo sexual prestado a estos hombres.

El desenlace de la narración sobre Sirena termina con Hugo Graubel despertando tras haber mantenido relaciones sexuales con la Selena, quien durante la noche roba algunas de las pertenencias del empresario y huye del hotel. Por su parte, las historias de Martha y Leocadio concluyen en el momento en que la empresaria toma un taxi para dirigirse al aeropuerto, desde donde divisa al joven dominicano bailando con Migueles, reconociendo la similitud que guarda con Sirena y el potencial que espera al chico: “¡Qué fuerte era ese muchachito! ¡Ni él mismo sabe cuán fuerte es! El otro que se prepare, que el chiquito se lo va a comer de un bocado” (267).

“LA DESEÓ ASÍ, TAN CHIQUITA, TAN NENITO CALLEJERO”

Los personajes que forman parte de la novela *Sirena Selena vestida de pena* resultan problemáticos, puesto que sus respectivos procesos de caracterización están marcados dentro del texto por visiones contradictorias, las cuales representan la conflictividad de las identidades de los actantes. El concepto de “caracterización” trabajado en este análisis corresponde a la definición desarrollada por Carlos Reis, incluida en el *Diccionario de teoría de la narrativa* de Francisco Álamo y José Valles:

Se entiende por caracterización todo proceso descriptivo que tiene como objetivo la atribución de propiedades distintivas a los elementos que integran una historia; principalmente sus elementos humanos o entidades de propensión antropomórfica; en ese sentido, se puede decir que es la caracterización de los personajes lo que hace de ellos unidades discretas identificables en el universo diegético en el que se mueven y relacionables entre sí y con otros componentes diegéticos. (251)

Bajo esta concepción, la caracterización de los personajes es homologa al proceso de subjetivación de los individuos, correspondiente al “desarrollo de ideas, criterios y gustos

propios; la apropiación de los flujos culturales; la emancipación de los valores y normas dominantes; el conocimiento emocional de sí mismo y la capacidad de reflexionar” (Weiss, 1). Asimismo, las distintas formas de caracterizar se dividen en *indirectas*, difuminadas dentro de un discurso, exigiendo un proceso de inferencia por parte del lector; y en caracterizaciones *directas*, las cuales describen los rasgos psicomorales y físicos de un personaje de forma estática, ya sea mediante identificación (*onomástica*) o presentación (*emblemática*).

Ahora bien, los tipos de caracterización directa se diferencian también por el sujeto del que surge la descripción, siendo *autocaracterización* si proviene del mismo personaje, o bien *heterocaracterización* al ser aportada por el narrador u otro actor. A esta última corresponde el caso de la transformación de Stan al ser maquillado por Martha, donde el narrador se apropia de la enunciación y manifiesta los anhelos del hotelero: “Y Stan podía ser esa rubia en realidad. Cuando se vio con pantallas, rímel y con sus labios encarnecidos adquirió una levedad de gestos que *la transformó* completamente. Su altura se hizo grácil, sus movimientos ya no eran tan torpes” (250, destacado propio). De esta manera, tal como se extrae del fragmento citado, la caracterización del narrador evidencia el proceso de confrontación de Stan con su identidad de género, enfatizando la gracilidad adquirida tras la identificación con el pronombre y la expresión física femenina.

En cuanto a la caracterización del personaje de Sirena, esta se ve marcada por la ausencia de identificación con un término femenino o masculino, presentando una identidad no binaria que fluctúa a lo largo del relato de acuerdo con las descripciones de los espectadores y el rol representado por el protagonista. Valga como ejemplo la escena del avión donde Sirena, “sentadito de chamaco”, debe cumplir el papel de hijo de Martha Divine para lograr burlar el control fronterizo de República Dominicana. En este sentido, la descripción del narrador respecto a la interioridad del muchacho y los sentimientos que expresa hacia su protectora están marcados por el uso del pronombre masculino: “Martha, toda una señora, su guía, su mamá. La que nunca tuvo, la que *lo sacó* de la calle para *ponerlo* a cantar en El Danubio Azul” (9, destacado propio). Sin embargo, esta descripción masculina de Sirena por parte del narrador puede ser contrastada con otra caracterización realizada durante la preparación del

demo-show en el Hotel Conquistador, donde es descrita la figura escénica de la Selena antes de su presentación:

Cuando Sirena salió por la puerta de su habitación, a las seis menos cuarto exactamente, era la viva imagen de una diosa. Cada paso, cuidadosamente estudiado, emanaba famas de bolerista consumada. Iba seductora, tranquila, con la cabeza coronada por un moño de bucles negros, perfectos, y el rostro enmarcado por dos buscanovios que caían hasta la mitad de las mejillas. (49)

Cabe mencionar que las heterocaracterizaciones de Sirena realizadas por el narrador de la novela están marcadas por estos “fallos” gramaticales, siendo común la utilización de nombres o pronombres femeninos seguidos de adjetivos masculinos, y viceversa. Dicha ambigüedad descriptiva también es realizada por algunos personajes, los cuales caracterizan a la Selena como mujer y hombre dentro del mismo enunciado, como lo delatan los pensamientos de Hugo Graubel: “La deseó así, tan chiquita, tan nenito callejero” (60).

Fuera del caso particular de la Selena y la transformación de Stan analizada anteriormente, los personajes de la novela son caracterizados por el narrador mediante el uso de un género gramatical fijo a lo largo del relato. Mediante este ejercicio, el texto refleja el carácter inestable de la identidad de Sirena, no definida dentro de los límites binarios de género, en comparación a los otros caracteres, cisgenero y/o queer presentes en la narración, como lo presenta la siguiente caracterización de Martha Divine:

Era alta y rubia oxigenada, ya con sus arrugas, con su par portentoso de pechos de silicón con piel increíblemente tersa por las hendiduras del escote. Bronceada y de piernas largas, siempre llevaba las uñas esmaltadas de rojo granada, todo un coágulo de sangre en la punta de cada uno de sus dedos, los de los pies, los de las manos. No exhibía un solo pelo que la delatara. *Solo su altura y su voz y sus ademanes tan femeninos, demasiado femeninos, estudiadamente femeninos.* (9, destacado propio)

Tal como se extrae del fragmento citado, el narrador caracteriza a Martha mediante el uso del género gramatical femenino, el cual refleja una concordancia con la identidad sexual afirmada por Divine durante el desarrollo de la novela. Así y todo, el narrador apunta en la

última oración del párrafo las características que destacan la performance de género de Martha, evidenciando el orden heterosexual que opera dentro del mundo ficcional y la forma en que ciertos rasgos físicos “delatan” el carácter ilegítimo de su expresión femenina.

En relación con lo anterior, la caracterización desarrollada por algunos personajes tiende a perpetuar los criterios de validación del régimen sexual, empleando términos peyorativos que buscan estigmatizar las desviaciones del orden hegemónico, como ocurre con Solange al describir a Sirena: “Y Hugo, maldito Hugo, “maldita sea la hora en que lo conocí, maldito el momento en que me descuidé y le permití meter *al monstruo ese* a mi casa, pero me las va a pagar, no sé cómo, pero Hugo me las paga todas juntas...”. ¿Cómo se atreve a hacerme pasar esta vergüenza...?” (218, destacado propio). En otras palabras, la esposa de Hugo Graubel, no sólo construye la figura de la cantante como un sujeto abyecto producto de la relación con su marido, sino que representa la visión coercitiva del régimen heterosexual en el que se mueven los personajes. Lo mismo ocurre al analizar la visión de Martha sobre el “disfraz que era su cuerpo” (19), donde se vislumbra la transfobia internalizada durante su proceso de identificación, lo cual motiva el anhelo por el procedimiento quirúrgico que “corrija” sus genitales de acuerdo su identidad de género.

“¿QUIÉN SERÍA ELLA ENTONCES?”

Retomando las ideas expuestas en el capítulo dos, las personas son interpeladas por el régimen heterosexual para identificarse, según las características biológicas del individuo, con las categorías de “hombre” y “mujer” designadas por dicho sistema. Análogamente, la novela *Sirena Selena vestida de pena* desarrolla los distintos procesos de identificación de sus personajes, representando la versatilidad del proceso de sexuación de los sujetos y los distintos factores externos que influyen y/o intervienen en la configuración de la identidad. Valga como ejemplo el caso de Stan analizado en el apartado anterior, el cual muestra la forma en que el hotelero se identifica con la expresión femenina, hecho que sólo es posible tras la intervención de Martha Divine, quien ayuda a revelar la disconformidad de Stan con la categoría masculina de género.

Respecto a los personajes principales del relato, cabe destacar a Hugo Graubel, quien es descrito durante las analepsis de su infancia como un “nene enclenque y blanco que parecía una nena” (132), similar a las caracterizaciones andróginas desarrolladas por el narrador en torno a Sirena y Leocadio. Estos rasgos femeninos, los cuales producen miradas de “deseo y odio a la vez” entre los hombres mayores, sumados a su carácter sumiso, lo hacen víctima de múltiples abusos por compañeros de escuela y empleados de la familia. Ahora bien, la instancia de interpelación sexual de Hugo ocurre a causa de una reprimenda de su padre, quien se entera que el muchacho salió a la calle sin permiso, llevándolo durante la noche a casa de Eulalia, una de las empleadas de su hacienda. En este encuentro, la mujer toma el control de la relación sexual, manteniendo el carácter sumiso e indiferente del muchacho hasta la eyaculación: “La leche señaló el final del rito. La leche señaló el principio de otra cosa. La mulata, eficiente, se bajó del niño de la hacienda, se fue a buscar agua para limpiar el reguero que había hecho y de paso avisarle al señor que ya estaba, que el niño se había comido a su primera mulata” (134). De esta forma, la descripción ritual de la eyaculación se configura como elemento central de la caracterización de Graubel, señalando el momento en que el personaje “se vuelve hombre” mediante la consumación del acto sexual.

En cuanto a Martha Divine, el narrador describe sucintamente a su familia, destacando el hecho de que sus padres pertenecían a la iglesia pentecostal y que había entrenado como evangelizador preadolescente, a lo cual se adjudica su talento como oradora. Posteriormente, la narración presenta la escena en que el joven debe escapar de la casa de sus padres, a los dieciséis años, luego de que su padre le rompiera dos costillas con un bate tras descubrir y quemar los vestidos que tenía escondidos en su armario, lo que lleva a Martha a plantear su posición frente a los valores familiares, y por extensión, su identidad:

¿Cómo desviarse de esa senda que tan naturalmente se le desenvolvía entre los dedos, los de los pies, los de las manos, que lo conducía hacia esmaltes atrevidos para uñas, tacones altos de trabilla, anillos de diamantes y pulseras de oro fino? ¿Cómo prometer no dejarse ir en el suave vaivén de la tentación para poder seguir formando parte de aquella familia fea, gorda, peluda, de guayaberas, de espaldas a todo ornamento que no fuera una Biblia bajo el brazo? No lo podía asegurar, si la Martha Divine, antes de saber lo que era,

hacía lo que hacía para convertirse en ella misma, pura seducción. Y su padre era un arcángel vengador. Tenía que huir lejos, lo más lejos posible. (120)

Del fragmento citado se extrae una apropiación del lenguaje bíblico para expresar los pensamientos en conflicto de Martha, puesto que, por un lado, se construye la identificación con el género femenino como la *senda*, es decir, el camino ideal que se espera seguir para alcanzar la salvación, lo cual coincide con la naturalidad adjudicada a esta transformación. Sin embargo, por otro lado, el camino del glamour que busca Martha es descrito más adelante como una *tentación*, dando una connotación demoníaca a la disforia de género que presenta el joven, lo cual es castigado por el padre, el arcángel vengador, quien a través de la violencia y el fuego busca corregir esta desviación. Este debate finaliza con la huida de Martha a Nueva York, donde se cristaliza su identificación femenina al conocer a distintas artistas *drag* que le enseñan a “vestirse de nena”, es decir, representar la performance de género femenino.

Con respecto a Leocadio, es un joven dominicano de familia modesta con rasgos femeninos, quien es constantemente hostigado por los hombres, lo cual desarrolla una aversión del muchacho hacia sus acosadores, a diferencia de la sumisión del joven Hugo Graubel: “Leocadio sostuvo la mirada de aquel tipo, devolviéndole todo el rencor del mundo en cada párpado. Volteó la cara con desprecio” (56). No obstante, a causa de una oferta laboral, la madre debe dejar a Leocadio bajo la protección de Doña Adelina, la dueña de una casa que acoge a niños en situaciones difíciles, puesto que, de lo contrario, el chico quedaría a merced de los abusadores. Es en esta ocasión en que Leocadio conoce a Migueles, quien es responsable de la interpelación sexual del muchacho mediante la enseñanza de las responsabilidades familiares y económicas que conlleva ser un hombre:

A Leocadio nunca lo habían tratado como a un hombre . . . Andaba por la calle con miedo, tratando de no provocar a nadie en el vecindario. Nunca tuvo éxito. Siempre aparecía uno que lo sonsacaba a alguna esquina lejana, que lo quería tocar. Esa noche en la escalera, era la primera vez que se percataba de que él muy bien podía convertirse en un hombre hecho y derecho, con responsabilidades en la vida, como cuidar a su mamá (199)

De esta manera, la novela introduce una nueva arista a los factores de identificación sexual, esta vez no como revelación posterior a la consumación del acto sexual, como Hugo Graubel,

o como consecuencia a un episodio de violencia, como Martha Divine, sino que a través de la perpetuación de los roles de género, en este caso, la figura del “hombre de familia”.

En el caso de Solange, la sexuación del personaje se enmarca en el proceso de crecimiento económico de la mujer, comenzando por la narración de la crisis económica de su familia producto del alcoholismo y la ludopatía del padre, ofreciendo a la joven a distintos hombres de negocio para pactar un matrimonio: “Cuando se casó con Hugo, ella no era aún una mujer, pero decidió convertirse en una para aquel hombre triste que la quería amar. Aquel señor la iba a sacar, de una vez y por todas, de la podredumbre de familia que la asfixiaba. Con algo le tenía que pagar el favor” (164). En este sentido, la unión con Graubel la convierte en mujer gracias al poder adquisitivo que obtiene de dicha unión, lo cual permite satisfacer las necesidades materiales que debe cumplir dentro de su rol de señora/madre. No obstante, la concepción de mujer afirmada por Solange mantiene la relación de dominación del hombre hacia la mujer, en este caso, gracias al capital que aporta su matrimonio con Hugo, el cual es indispensable para preservar su idea de señora: “Ella sabe lo que hace. Sabe muy bien a dónde va. Va hacia la cima y de allí no la baja nadie. La cima necesita de su estatus, y su estatus se lo da Hugo” (166). Esto justifica la repulsión y el odio que le genera Sirena dentro del relato, puesto que, no sólo infiere una relación entre la cantante y su marido, sino que pone en peligro la figura pública de Graubel y su capital.

Ahora bien, la narración en torno a Sirena, a diferencia de los personajes mencionados, está dividida en dos tipos de escritura: la primera, al igual que gran parte de la novela, corresponde a una narración extradiegética en tercera persona; la segunda, en cambio, puede ser entendida como una corriente de la conciencia, la cual repasa los recuerdos de la infancia del protagonista junto a su abuela. La particularidad de estos capítulos radica en la integración de distintas voces en un mismo discurso, evidenciando que la voz del niño, en este punto de la historia, “no es legítima como acto de habla, porque no tiene la autoridad para que sus palabras adquieran un poder performativo” (Ortega, 52). En otras palabras, en estos fragmentos de la narración, la enunciación de Sirena no es legitimada por su pensamiento subjetivo, sino que corresponde a la reproducción del lenguaje de la abuela, el cual mediatiza y se funde con la voz del muchacho.

Retomando el análisis en torno a la sexuación del protagonista, cabe destacar que la persona artística de Sirena Selena surge tras el encuentro del muchacho con Martha, quien lo transforma en la cantante que da nombre a la obra. De acuerdo con esto, las referencias al pasado del joven con Valentina Frenesí deberían ser desarrolladas a partir del género gramatical masculino, como ocurre con Hugo Graubel y Leocadio. Sin embargo, tal como se expresa en el siguiente fragmento, el narrador emplea tanto pronombres masculinos como femeninos: “Valentina lo atendió después del accidente, lo oyó repetir tonadas de boleros viejos de los que cantaba su abuela, quejumbroso. Valentina Frenesí la quiso como nadie y le enseñó a sobrevivir” (79). En este sentido, la narración resulta ambigua, puesto que no es posible identificar si las fluctuaciones de género son desarrolladas por una contemplación retrospectiva desde el personaje de Sirena, o si el muchacho se identifica con ambos géneros.

Ahora bien, esta caracterización no binaria de Sirena es problematizada durante su estadía en el Hotel Talanquera, puesto que el protagonista comienza a desarrollar sentimientos hacia Hugo Graubel, desestabilizando la despersonalización que la cantante realiza al interpretar boleros frente a una audiencia. Es por esto que, durante el encuentro sexual con el empresario dominicano, la actuación femenina del protagonista es quebrantada por la voz de Hugo, que se dirige a ella como sirenito:

“Decirme sirenito a mí, decirme sirenito”, se repite la Sirena mientras raspa con la uña la carne más rosada de su anfitrión. Lo mira retorcerse de bruces en la almohada y por un momento se enternece. El obediente dolor de Hugo ofreciéndoles su derrota como pacto apacigua su rabia. Sirena contempla su espalda ancha, los brazos laxos que tantas veces lo han acurrucado. Quisiera decirle a esos brazos tantas cosas... Pero para hablar tendría que deshacerse de quien es ella en realidad, de quien tanto trabajo le ha costado ser. ¿Y si se vuelca hacia afuera y no regresa? ¿Quién sería ella entonces? (263)

Estas cavilaciones evidencian la problemática en torno al proceso de identificación de la Selena, puesto que, para corresponder a los sentimientos de Graubel, es necesario abandonar la performance de Sirena, papel que ha sido configurado por el chico como una totalidad, pero que no ha sido asumida como su identidad subjetiva. La escena termina a la mañana siguiente, cuando un empleado del hotel informa sobre la huida de Sirena, tras lo cual el discurso

subjetivo del personaje no vuelve a aparecer en la narración, por lo que es imposible determinar la identidad sexual de Sirena.

“VAMPIRESA EN TU NOVELA, LA GRAN TIRANA”

Tal como se ha mencionado anteriormente, Sirena es una cantante drag de boleros en “El Danubio Azul”, caracterizada por su voz llena de angustia y dolor, la cual tiene la capacidad de hipnotizar y conmover a su audiencia. Gracias a esta particularidad, el talento de la Selena se configura dentro de la novela como el medio de crecimiento económico del protagonista, a la vez que marca el punto de nacimiento de su faceta como artista:

Martha le había enseñado a ahorrar. Martha le había enseñado a dónde ir por bases y pelucas bien baratas. Martha le había quitado el vicio de coca que le tenía los tabiques perforados y sangrantes. –“Loca, que por ahí no se cae señorita”-, y le había dado otra opción que la de tirarse viejos en carros europeos. Le sacó el asco del semblante, le devolvió la dulzura a su voz. (10)

En este sentido, el perfeccionamiento artístico de Sirena marca la superación de su pasado al comprender el canto como una actividad lucrativa, y no como su talismán de protección durante sus encuentros sexuales. Sin embargo, además de signar el proceso de crecimiento de la Selena, los boleros guardan estrecha relación con la infancia del chico, puesto que el repertorio de Sirena se nutre de las canciones aprendidas durante las jornadas laborales con su abuela, de quien provienen las oraciones y ritos realizados por la artista para cuidar su voz. De esta manera, el bolero cumple una función dual dentro del relato, puesto que, por un lado, entrelaza la música con la vida del muchacho; pero a su vez conecta al joven con su infancia, articulando la meta de Sirena de cantar en Nueva York con los sueños no cumplidos de su abuela: “Tienes una voz hermosa, muchachito del cielo. Que Dios te la bendiga. Igualita a la de tu madre, que si no se hubiera perdido, sería hoy una cantante de primera” (40).

Ahora bien, el bolero funciona como un elemento central de la trama de la novela, puesto que no sólo representa el talento del protagonista, sino que también se articula dentro del texto como una forma discursiva que dialoga con la relación entre Sirena y Hugo Graubel. Según Iris Zavala en *El bolero: Historia de un amor*, el texto del bolero se encuentra ligado

a transmutaciones sexuales y léxicas desarrolladas por el intérprete, las cuales simbolizan una obra abierta para los actores del drama, definiendo su carácter disruptivo:

Esta música – nacida a la sombra de los cañaverales tropicales – hace inestables las jerarquías y el orden simbólico y social; es traducción y reescritura de todos los relatos programáticos del amor occidental cantado por juglares y trovadores para celebrarlo. Pero al mismo tiempo trastorna las direcciones del pasado y establece nuevas formas de hablar el cuerpo y calmar sus exigencias rituales. (22)

Bajo este contexto, es posible entender la relación entre Sirena y Hugo, en sus inicios, como una perpetuación de los códigos amorosos de los boleros que forman parte del repertorio de la artista, manteniendo los códigos de sumisión y entrega del amante a la amada, en este caso, a través del dinero del empresario. No obstante, esta estructura es desestabilizada por los sentimientos que Graubel siente hacia el muchacho, lo cual se refleja en la imposibilidad de la Selena de recordar una canción durante su primer beso con el dominicano, confundiendo los límites entre la seducción escénica de Sirena y sus sentimientos reales: “Ese Cliente le había trastocado las pautas de su acostumbrado plan, y a ella cada vez se le hacía más difícil mantenerse envuelta en la ilusión de amor y entrega que, hasta entonces, la había protegido” (241).

En relación con lo anterior, Iris Zavala indica que el bolero no puede ser entendido desde un punto de vista neutro, puesto que expresa “el mundo de referencia efectivo, indica el mundo a partir del cual el emisor y el oyente juzgan y valoran las experiencias eróticas. Dicho de otra manera: hace accesible la enciclopedia de valores amorosos” (113). En este sentido, el conflicto interno de Sirena en relación a los sentimientos de Hugo está mediado por la visión negativa de las relaciones heterosexuales, debido al relato de la historia familiar de su abuela, la cual está marcada por la violencia y el abandono. Lo mismo ocurre al examinar la imagen negativa del amor queer presentada por Martha Divine, la cual destaca la superficialidad de los vínculos y los intereses económicos que sustentan sus uniones: “Ay nena, tú reza por no enamorarte jamás. Son los consejos de esta veterana. Y no te estoy diciendo esto porque estoy borracha, te lo digo porque es verdad. Es malo el amor en esta vida. Para cualquiera es malo, pero para una loca, es la muerte” (140). Esta descripción fatalista del amor queer se relaciona

con la historia de Valentina Frenesí, la primera figura materna de Sirena tras la muerte de su abuela, quien muere producto de una sobredosis abastecida por el Chino, narcotraficante que mantenía una relación con la joven y la proveía de heroína.

Finalmente, otro de los elementos característicos del bolero corresponde a la iteración de las imágenes, las cuales son recuperadas y actualizadas durante la interpretación, convirtiendo los cuerpos del cantante y el oyente en “inquilinos” saturados de signos. En este sentido, en palabras de Iris Zavala: “El bolero – así como el tango – es texto icónico que recompone todas las textualidades consabidas de la mujer, desde la perversa Mesalina o Salomé, hasta la virginal princesita ingenua” (21-22). Bajo este contexto, la performance de Sirena dentro de la novela resulta cautivadora, puesto que no sólo se nutre de esta saturación contenida en los discursos musicales de sus boleros, sino que también es capaz de adoptar estos papeles durante su puesta en escena. Valga como ejemplo el momento de preparación del show en la mansión Graubel, durante el cual Sirena descubre el sufrimiento de la esposa del empresario, y “se bebe a Solange furiosa subiendo las escaleras, se bebe su cara, la agresión de sus tacones” (170); absorbiendo a Solange como su personaje escénico.

CONCLUSIÓN

La relación unívoca entre sexo y género es construida a partir de una repetición estilizada de actos, los cuales se configuran como representaciones externas de la esencia interna del sujeto, naturalizando la idea de univocidad entre el cuerpo sexuado del individuo con su correspondiente expresión, ya sea masculina o femenina. Asimismo, el relato creado a partir de este dimorfismo sexual guarda relación con un enfoque reproductivo del ser humano, en otras palabras, una mirada donde la heterosexualidad es entendida como la práctica normativa. En este sentido, los procesos de subjetivación de los individuos se ven direccionados hacia una determinada subjetividad, configurada como válida, la cual permite la agencia y expresión de la persona como sujeto.

A su vez, el relato del régimen heterosexual perpetúa la organización social mediante la separación de los individuos bajo un criterio genital, denominado por Gayle Rubin como un sistema sexo-género: “un conjunto de disposiciones por medio del cual una sociedad transforma la sexualidad biológica en productos de la actividad humana, y en el cual las necesidades sexuales así transformadas son satisfechas” (cit. Córdoba 35). No obstante, y si bien la sexuación de los individuos tiene lugar durante el proceso de subjetivación, esta no responde a un axioma natural, sino que corresponde a una convención perpetuada por las acciones de los sujetos. Bajo esta perspectiva, algunas de las características del género pueden ser problematizadas y/o subvertidas, evidenciando las falencias presentes en la estructura normativa y permitiendo la ampliación de las categorías de “hombre” y “mujer”, junto con el ingreso de nuevas expresiones no binarias.

En relación con lo anterior, el trabajo de Mayra Santos-Febres desarrollado en *Sirena Selena vestida de pena* representa, dentro de los procesos de caracterización de los personajes, el carácter performativo de los procesos de identificación. Por un lado, problematiza el desarrollo de personajes cisgénero en relación a los ideales normativos, representando los deseos homosexuales de un empresario casado hacia un menor de edad; a la vez que presenta el dilema de la esposa, quien, consciente del engaño del marido, analiza su situación de

dependencia económica y su condición de mujer. Por otro lado, visibiliza los problemas de personajes con expresiones de género disidentes, como es el caso de Martha Divine, una mujer transgénero que busca terminar su proceso de transición, vislumbrando la transfobia internalizada dentro su concepción de género: asimismo, el papel del protagonista, un joven no binario, quien adopta el personaje escénico de Sirena Selena, puesto que esta transformación le ha permitido sobrevivir.

Considero relevante el trabajo escritural realizado por Mayra Santos-Febres, puesto que visibiliza subjetividades censuradas por el discurso hegemónico, no sólo respecto a las identidades sexuales disidentes, sino que la problematización en torno a las características negativas que sustentan el modelo heterosexual. En este sentido, la producción y distribución de estas narrativas permiten evidenciar la violencia, el abuso y la clandestinidad que marcan la vida de las personas queer en Latinoamérica en la actualidad, en comparación a la visión blanqueada de la diversidad presente en el mainstream. El ingreso de estas imágenes al panorama literario no sólo normaliza nuevas formas de expresión, sino que expande el mundo simbólico en el que se desarrollan y desenvuelven las personas, quienes se ven validados como sujetos gracias a la existencia de referentes identificables. Finalmente, me gustaría citar una frase del panfleto *I HATE STRAIGHTS* (1990) a modo de reflexión final para el lector: “There is the one certainty in the politics of power: those left out of it beg for inclusion, while the insiders claim that they already are. Men do it to women, whites do it to blacks, and everyone does it to queer” (n/e).

BIBLIOGRAFÍA

Anónimo. *I HATE STRAIGHTS*. Nueva York, 1990. Panfleto.

Álamo Felices, Francisco y José R. Valles Calatrava. *Diccionario de teoría de la narrativa*. Granada: Alhulia, 2002.

Baldovino Barrios, Alfredo. “Mayra Santos-Febres: «Soy una mujer definida por la creación literaria»”. *Revista Global* 64 (2015)

Berlant, Lauren and Elizabeth Freeman. “Queer Nationality”. *Boundary 2*. vol. 19 no. 1 (1992): 149-180.

Butler, Judith. “Imitation and Gender Insubordination”. *The Lesbian and Gay Studies Reader*. New York: Routledge, 1993. 307-320.

- *El género en disputa*. Barcelona: Paidós, 2007.

Córdoba Sáez, David y Paco Vidarte. *Teoría Queer. Políticas bolleras, Maricas, Trans, Mestizas*. Barcelona: Egales, 2005.

Delphy, Christine. *Por un feminismo materialista. El enemigo principal y otros textos*. Barcelona: laSal, 1985.

Fanon, Frantz. *Piel negra, máscaras blancas*. Madrid: Akal, 2009.

Ferré, Rosario. *Maldito Amor*. Nueva York: Vintage Español, 1998.

Gaztambide, Antonio. “La invención del Caribe a partir de 1898 (Las definiciones del Caribe, revisitadas)”. *Jangwa Pana* 5 (2006): 1–23.

Ortega, Patricio. “La gran estampa de familia: representaciones de la infancia en *Sirena Selena vestida de pena* de Mayra Santos Febres”. Tesis de grado. Universidad de Chile, 2018.

Pedreira, Antonio. *Insularismo*. San Juan: Edil, 1968.

Peña Jordán, Teresa. “Romper la verja, meterse por los poros, infectar: una entrevista con Mayra Santos-Febres”. *Centro Journal* vol. XV. no. 2 (2003): 116-125.

Pizarro, Ana. *El archipiélago de fronteras externas*. Santiago: Editorial de la Universidad de Santiago de Chile, 2002.

Rama, Angel. “Los procesos de transculturación en la narrativa latinoamericana”. *Revista de literatura hispanoamericana* (1974): 9-38.

Rothe, Thomas. “La mujer en el discurso nacionalista puertorriqueño de la primera mitad del siglo XX: *Hitos de la raza* de María Cadilla de Martínez”. *Meridional* 7 (2016): 227–250.

Sánchez, Luis Rafael. *La Guaracha del Macho Camacho*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1983.

Sancholuz, Carolina. “Literatura e identidad nacional en Puerto Rico (1930 – 1960)”. *Orbis Tertius* 4 (1997): 1–13.

Santos-Febres, Mayra. ““Más allá de la información”: Region, Culture and the Imagination. An Interview”. *Perspectives on the ‘Other America’*. New York: Editions Rodopi, 2009. 147–152.

Weiss, Eduardo. “Subjetivación y formación de la persona”. Universidad Nacional Autónoma de México, D.F. 17 Jun. 2014. Ponencia.

Wittig, Monique. “One Is Not Born a Woman”. *The Lesbian and Gay Studies Reader*. New York: Routledge, 1993. 103-109.

Zavala, Iris. *El bolero: Historia de un amor*. Madrid: Celeste Ediciones, 2002.