

SELGYC

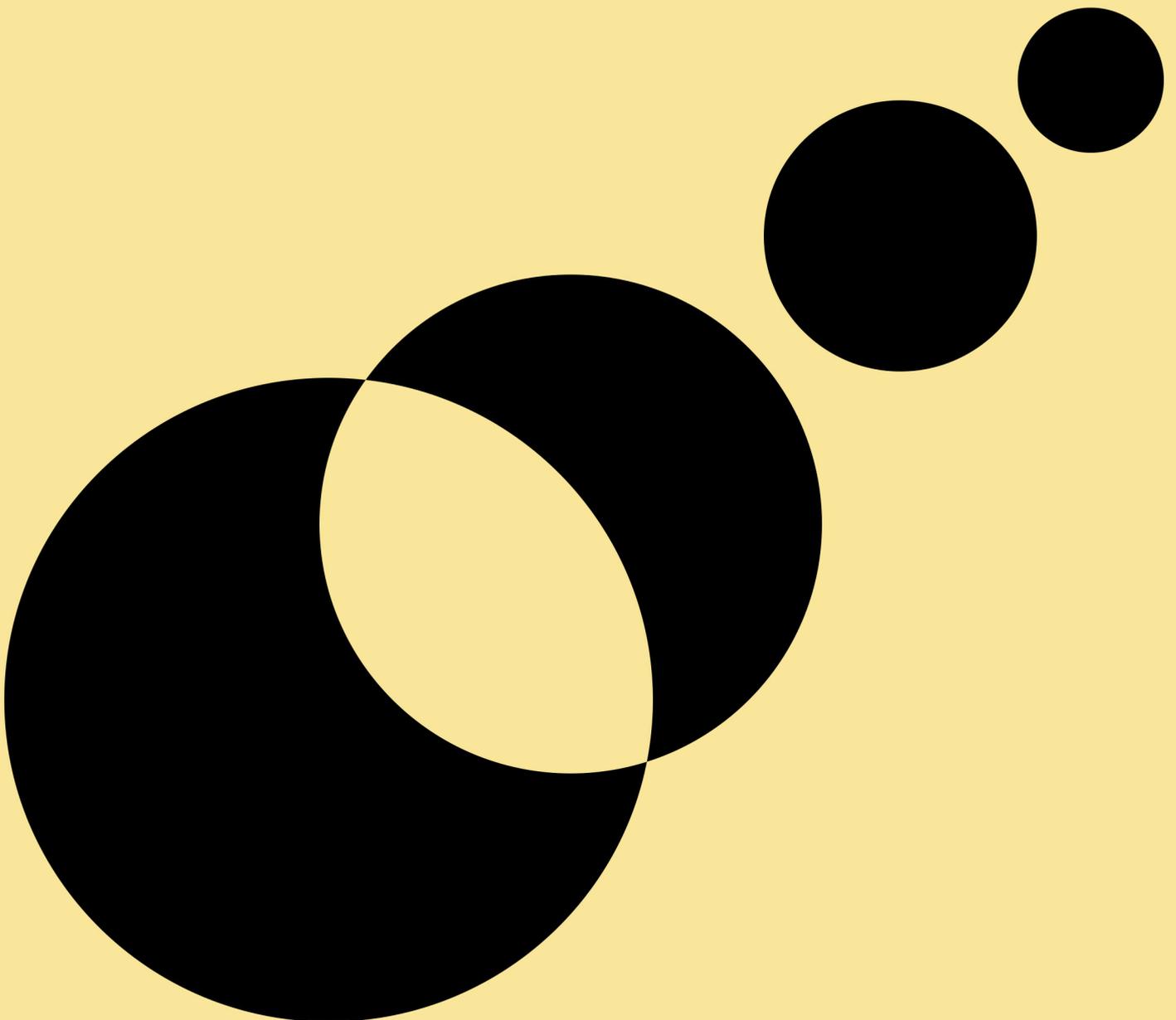
SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE LITERATURA GENERAL
Y COMPARADA

Estudios de Literatura Comparada 2 (Vol. 1)

**TRANSCOMPARATISMO &
NARRATIVAS MÁS ALLÁ DE LA LITERATURA**

EDITORA GENERAL

Blanca Puchol Vázquez



Estudios de Literatura Comparada 2: 978-84-09-23801-9
Estudios de Literatura Comparada 2 (vol. 1): Transcomparatismo
& Narrativas más allá de la literatura: 978-84-09-23999-3
Publicado en Octubre de 2020
© de la edición: SELGyC
© de los textos e ilustraciones: sus respectivos autores

Estudios de Literatura Comparada 2 (Vol. 1)

**TRANSCOMPARATISMO
&
NARRATIVAS MÁS ALLÁ DE LA LITERATURA**

EDITORA GENERAL
Blanca Puchol Vázquez



SELGYC

SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE LITERATURA GENERAL
Y COMPARADA

Índice

1. Transcomparatismo

MANUEL A. BROULLÓN-LOZANO & ADRIÁN RODRÍGUEZ IGLESIAS <i>“...Y ando mi camino con cabeza alta”. Propuesta para la traducción y análisis semiótico de algunos modelos de género en la poesía femenina andalusí</i>	7
ÁNGELES CIPRÉS PALACÍN <i>Traducción feminista: L’Astragale, Albertine Sarrazin 1965 / El Astrágalo (1966/1967/2013)</i>	22
NIEVES MARÍN COBOS <i>Del texto como tejido somático: la maternidad en duelo en Piedad Bonnett y Camille Laurens</i>	42
RAFAEL M. MÉRIDA JIMÉNEZ <i>Transcomparatismos, transgenerismos, transmemorias</i>	56
AINHOA MUGIKA <i>Traducción feminista: Marta Pessarrodona, traductora de Marie Cardinal</i>	68
ZAHRA NAZEMI <i>Who Defines Motherhood? A Study of Ibsen’s Ghosts (1882) and Its Iranian Adaptation</i>	84
ISABEL MARÍA NIETO CASTEJÓN <i>Una breve radiografía de la poesía feminista en Norteamérica: del confesionalismo clásico a la era de internet</i>	98
ERIC SANCHO BRU <i>Literatura y existencia. Resistencia trans en los artefactos literarios</i>	117
ŁUKASZ SMUGA <i>Plumas comparadas: los estereotipos de género y la sensibilidad camp en Garras de astracán de Terenci Moix y Lovetown de Michał Witkowski</i>	126
ESTHER UGARRIO ANDRÉS <i>El planteamiento queer en Sirena Selena vestida de pena, de Mayra Santos Febres</i>	137
2. Narrativas más allá de la literatura	
NUÑO AGUIRRE DE CÁRCER GIRÓN <i>Extraterritorial: ¿una categoría para el siglo XXI?</i>	149
JULIA ORI <i>El ordenador y la intermedialidad de la revista Magyar Műhely</i>	165

El planteamiento queer en Sirena Selena vestida de pena, de Mayra Santos Febres

ESTHER UGARRIO ANDRÉS
Universidad de Salamanca
estherugand@gmail.com

Resumen

Mayra Santos-Febres es profesora del Departamento de Humanidades de la Universidad de Puerto Rico, Río Piedras. Considerada una innovadora tanto en aspectos temáticos como artísticos, es una de las voces más originales y poderosas de la narrativa puertorriqueña actual. Sus protagonistas son personajes relegados de la sociedad por razones de raza, orientación sexual, género y ocupación. Su primera novela, *Sirena Selena vestida de pena*, se revela como una de sus obras más conocidas, pues ha sido traducida a varios idiomas y ha contado con gran éxito en el ambiente académico por su diversidad de temas y la atención que brinda a las marginalidades puertorriqueñas. Centraremos nuestra atención en esta novela, la cual nos permitirá ahondar en el tema del género como *performance* que defiende la teoría *queer*, así como analizar la metáfora cultural que realiza la autora entre la figura del travesti y el Caribe.

PALABRAS CLAVE: Mayra Santos-Febres, *Sirena Selena vestida de pena*, *queer*, *performance*, metáfora cultural, Caribe.

Abstract

Mayra Santos-Febres is a professor in the Department of Humanities at the University of Puerto Rico, Río Piedras. Considered an innovative both in thematic and artistic aspects, is one of the most original and powerful voices of the current Puerto Rican narrative. Its protagonists are relegated characters of society for reasons of race, sexual orientation, gender and occupation. His first novel, *Sirena Selena vestida de pena* is revealed as one of her best known works, as it has been translated into several languages and having a great success in the academic environment due to its diversity of topics and the attention it provides to Puerto Ricans marginalities. We will focus our attention on this novel, which will allow us to delve into the theme of gender as a performance that defends the queer theory, as well as to analyze the cultural metaphor that the author makes between the figure of the transvestite and the Caribbean.

KEY WORDS: Mayra Santos-Febres, *Sirena Selena vestida de pena*, *queer*, *performance*, cultural metaphor, Caribbean.

Introducción

En una entrevista, Mayra Santos-Febres declaró que la literatura “es no decir, es [...] poner bajo un velo” (González Rivera, 2006: 247). De este modo, para la autora puertorriqueña, en una obra lo que realmente se quiere contar queda oculto por una fina tela. Teniendo en cuenta estas declaraciones, parece evidente que su obra podría tener un significado más profundo del que puede verse superficialmente. Además, durante la misma entrevista, la autora confiesa: “siempre he pensado que la literatura es un acto de subversión” (González Rivera, 2006: 245). Así, la literatura actúa como herramienta para alterar el orden establecido.

En el presente trabajo, centraremos nuestra atención en la primera novela de Mayra Santos-Febres, *Sirena vestida de pena* (2000), la cual nos permitirá ahondar en el tema del

género como *performance* que defiende la teoría *queer*, así como analizar la metáfora cultural que realiza la autora entre la figura del travesti y el Caribe. La misma autora ha declarado:

Utilizo al personaje de Sirena, un travestí, de dos maneras, una metafórica y otra social. El concepto de travestismo me ayuda a pensar en cómo está organizada la sociedad en el Caribe y en América Latina: sus ciudades son travestís que se visten de Primer Mundo, adoptan los usos y las maneras que no les corresponden a fin de “escapar” de su realidad y acercarse a lo que cada día se ve más lejos: el progreso y la civilización. (Güemes, 2000).

Partiendo de una contextualización de la autora y su obra, con el objetivo de facilitar la comprensión íntegra del texto, comentaremos qué es el planteamiento *queer* y cuáles son las ideas que defiende. Una vez tratado el carácter performativo de los géneros y el plano social del planteamiento *queer* –todos ellos necesarios para la comprensión tanto de la dimensión social del texto como de la metafórica– nos centraremos en la *performance* caribeña que refleja la obra y veremos cómo esta pone en entredicho la situación socioeconómica y cultural del Caribe.

Más adelante, analizaremos cuáles son las interacciones entre los personajes principales y su simbología para poder apreciar cómo la supervivencia de los protagonistas travestis de la novela ha servido a Santos-Febres para realizar una metáfora perfecta de la sociedad y la política de las islas caribeñas.

1. Contexto histórico-literario

Como sabemos, la conquista y colonización española de Cuba, Puerto Rico y Santo Domingo se caracteriza por la matanza de la población indígena y la creación de una sociedad latifundista basada en el cultivo del tabaco y la caña de azúcar. Entre 1502 y 1870, aproximadamente dos millones de esclavos fueron llevados a las colonias españolas. El periodo poscolonial también ha estado marcado por la turbulencia social: guerras civiles, revoluciones y ocupación militar por los Estados Unidos. Dichos conflictos han provocado desplazamientos frecuentes que constituyen el tema central de la obra de varias escritoras afro-hispanas (DeCosta-Willis, 2003: 27). Es preciso añadir que, desde 1970, la conciencia feminista ha moldeado las letras puertorriqueñas. Fue alrededor de este año cuando aumentó el número de mujeres que adquirió educación universitaria o participó en la industria de la manufactura y, gracias a esta segunda oleada feminista, hoy en día varios son los nombres de escritoras que se han forjado un lugar en la literatura isleña (Barradas, 1985: 548). La fe de estas mujeres en el arte como herramienta y arma en la lucha social nos deja varios libros en los que se ven reflejados los grandes problemas a los que la sociedad todavía se tiene que enfrentar. Estas autoras reflexionan sobre cuestiones de sexualidad, clase social y autorepresentación, de manera que cuestionan tanto nociones históricas fijas como paradigmas literarios.

Mayra Santos-Febres podría ser inscrita dentro de la corriente posmoderna por su escritura conscientemente trans-genérica, su énfasis en la construcción de las sexualidades, su manejo del humor y la parodia, sus críticas al racismo, sus aproximaciones a las teorías sobre el deseo y el espectáculo, y su intento por reconfigurar la labor intelectual. Si bien la autora se distancia de esta crítica “posmo”, como la llama en su ensayo *Leyendo lo posmoderno*, su obra es afín a las lecturas de Bataille, Baudrillard, Foucault, Barthes, Derrida e Irigaray: las grandes influencias del pensamiento posmoderno (Rivera, 2007). Concretamente, en *Sirena Selena* podemos ver una clara defensa del planteamiento *queer*, el cual nos disponemos a tratar a continuación.

La teoría *queer* surgió en Estados Unidos anclada en el pensamiento posmoderno. Se encuentra conformada por un conjunto de ideas que sostienen que los géneros, las identidades y las orientaciones sexuales no se encuentran esencialmente inscritos en la naturaleza humana, sino que son el resultado de una construcción social. Así, la sexualidad dominante basada en

categorías binarias mutuamente excluyentes –tales como hombre/mujer, homosexual/heterosexual– se empiezan a entender “como un modelo derivado de una tecnología compleja destinada a producir cuerpos heterosexuales” (Sierra González, 2009: 30). Esta estrategia compleja fue denominada por Michel Foucault *biopolítica*, refiriéndose a la regulación normativa del poder sobre el cuerpo de los individuos (1977: 168). El concepto *biopolítica* es clave en la teoría *queer*; de él surgirá el *biopoder* y esto derivará en que las teorías *queer* se interesen, especialmente, en cuestiones de género. Así, Sierra González apunta que “los cuerpos poseen una significación política de primer orden. El cuerpo también es un campo de batalla y el lugar en el que se inscriben –a menudo de forma nada metafórica– las marcas del poder” (2009: 30-1). Este es el que se utiliza para crear los límites de lo normativo que, en nuestra sociedad patriarcal, ha estado limitado al hombre varón, blanco y heterosexual.

En cuanto a la creciente influencia de la *biopolítica* en nuestro contexto histórico hay que aludir, como concepto clave, al *Manifiesto Cyborg* (1989) de Donna Haraway. La autora usa la metáfora de un ciborg para mostrar que no existe distinción entre la vida natural y las máquinas hechas por el hombre, por lo que llama a las feministas a ir más allá del género tradicional. Clama por la destrucción de los “dualismos antagónicos”, que crean relaciones de dominante-dominado y determinan el discurso occidental, provocando sistemáticamente la dominación tanto de la mujer, las etnias minoritarias, los homosexuales o, incluso, de la naturaleza. Haraway llama a la acción mediante la revisión del concepto de género, que nos permitirá alejarnos del patriarcado occidental y acercarnos a “the utopian dream of the hope for a monstrous world without gender” (2004: 36). Llegados a este punto, habiendo visto la importancia de la redefinición del concepto de género que ya apuntaba Haraway, procedemos a ilustrar brevemente las discusiones de los últimos años respecto a este tema. Solo aclarando qué se entiende por “género” en este momento, podremos analizar obras ambientadas en la realidad más próxima.

Mucho se ha hablado sobre el tema, y quizá sea necesario contextualizar el término *género* y actualizar su significado, redefiniendo los conceptos de masculinidad y feminidad. En la sociedad normativamente heterosexual en la que vivimos, los roles sociales y sexuales están vinculados a la anatomía: las categorías asumidas y normalizadas serían la de hombre o mujer, y estas son dadas por las condiciones físicas del individuo (por la posesión de ciertos cromosomas o genitales). Todos los individuos que no se correspondan con esta restrictiva categorización serían anómalos, como es el caso de los hermafroditas o los pseudohermafroditas. No obstante, como apunta agudamente Marilyn Rivera, el hecho de tener unos cromosomas específicos o ciertos genitales, no es suficiente para la sociedad (2015: 27). West y Zimmerman diferencian entre “sexo”, “categoría sexual” y “género” de tal manera que el sexo sería lo biológico, la categoría sexual la exposición social identificadora, y el género definiría todo lo que se espera en la conducta de esa categoría social (Rivera 2015: 27). De este modo, el género no sería más que una construcción social con la que no todos los individuos pueden sentirse identificados. Esta construcción social se ha creado rodeando la idea de supremacía de lo masculino, dejando lo referido a la mujer en un nivel inferior. Como bien apunta Martín Casares, el género es producto de un proceso histórico donde se han jerarquizado “rasgos y actividades”, otorgándole mayor relevancia a lo masculino (2006: 40). Pero, a partir del siglo xx, se empiezan a poner en duda estos valores, por lo que se intenta identificar qué produce y qué mantiene las convenciones sociales que subordinan a todo aquel que no se ajuste al dualismo heteronormativo imperante. En este sentido, la antropóloga Gayle Rubin declara ya en 1975: “The idea that men and women are more different from one another than either is from anything else must come from somewhere other than nature” (179). De este modo, Rubin desliga el concepto de género de la naturaleza y lo considera una división impuesta socialmente, por lo que sexo y género serían cosas diferentes. Más recientemente, las teorías posestructuralistas y la teoría *queer* han contribuido a desmitificar los planteamientos esencialistas dando paso a un pensamiento libre de una identidad genérica dualista. Así, Judith Butler, considerada una

de las mayores exponentes de la teoría *queer*, declara: “performativity must be understood not as a singular or deliberate ‘act’, but, rather, as the reiterative and citational practice by which discourse produces the effects that it names” (1993: 2). Es decir, Butler defiende que por medio de la reiteración, repetición y ritualidad se configuran la masculinidad y la femineidad para determinar el género. En este sentido, se entiende el género como una construcción fruto del efecto performativo de la repetición ritualizada de actos –de habla y de todo un repertorio de gestos corporales que obedecen a un estilo relacionado con uno de los dos géneros aceptados culturalmente–, los cuales acaban naturalizándose y produciendo la ilusión de una sustancia o esencia (masculina o femenina). Como apunta Castellanos, este *performance* no es opcional, sino que se basa en una exigencia constante del entorno encaminada a producir elementos que reducen y regulan la conducta en relación con la identidad sexual. Cuando se produce el resultado esperado, tenemos un género que culturalmente se considera congruente con el sexo del sujeto (2008: 12). Este marco es denominado por Butler como *matriz heterosexual* (Butler 1990: 35). Un ejemplo muy ilustrativo de esta matriz es el propuesto por Duque Acosta al indicar cómo desde que nace un niño se le encasilla en un papel determinado:

Su ropa será azul, sus juegos estarán relacionados con la fuerza, la competencia y el poder (armas, carros, fútbol, caballos de madera etc.); tendrá menos restricciones en su movimiento (no usará vestidos largos e incómodos, faldas ni sandalias que por ejemplo le impidan subir a un árbol), el trato de los hombres de la casa hacia él tendrá cierto nivel de fuerza y temple; y por supuesto se le prohibirá en lo posible llorar (‘los hombres no lloran’) o ser ‘afeminado’ (maquillarse, jugar con muñecas o con utensilios de cocina), así como expresar atracción o sentimiento estético por otros niños (2010: 88).

De este modo, de manera sistemática limitamos las fronteras de lo permitido y lo prohibido en los niños, dependiendo exclusivamente de su sexo y no de sus verdaderos intereses. Antes de proseguir, es preciso señalar la complejidad del fenómeno *queer* que, además de una crítica a la cultura y sus manifestaciones, sirve para designar un tipo de movimiento social de carácter reivindicativo.

Como apunta Sierra González “lo *queer* no sólo es un grupo de teorías o un movimiento contestatario, sino también un modo de aproximarse a la realidad en un incesante cuestionamiento a todo lo que se entiende como natural o inalterable” (2009: 31). Para comprender completamente esta noción hay que tener en cuenta sus orígenes, los cuales se han desarrollado en dos ámbitos principales: el teórico y el activista. Olvidar uno y centrarse en otro sería un error, pues podría engendrar confusiones al estar los dos profundamente entrelazados.

Para dar cuenta de esta conexión entre niveles es pertinente referirse al propio término *queer* y sus significados. En inglés, *queer* como sustantivo significa “maricón”, “homosexual”, “gay”; como verbo sería equivalente a “desestabilizar”, “perturbar”, “jorobar”, y como adjetivo significa “raro”, “torcido”, “extraño”. Era un término bastante estigmatizado, que se utilizaba para referirse a “anormales”, pero, también a transexuales, travestis o bisexuales, e incluso a heterosexuales con “conductas extrañas”; es decir, fuera de la sexualidad normativa (Fonseca Hernández y Quintero Soto 2009: 3). De hecho, el término *queer* representa una doble exclusión, pues hacia la década de los 90 adquieren cierto poder y visibilidad sectores homosexuales que se acercaban al ideal burgués: homosexuales blancos, de clase media alta y con buenos sueldos que les permitían formar parte del sistema capitalista por su capacidad de gasto. Como apunta Sierra González, incluso dentro del colectivo de personas que conocían la opresión de primera mano, existían prejuicios hacia los sectores que no cumplían con esta imagen burguesa y cuya cercanía, pensaban, dañaban su aceptación social. Así, este sector dejó de lado a mujeres lesbianas, personas negras o pobres, transexuales y VIH positivos (2009: 32). Esta situación provocó el nacimiento del movimiento *queer* como “respuesta a una especie de ‘identidad gay’ que estaba imponiéndose, la cual, tras la búsqueda de los valores de estabilidad y

respetabilidad, visualizados en la institución del matrimonio, escondía un discurso cada vez más conservador” (Saez: 2004). Así, la singularidad de este caso reside en que los estigmatizados se reapropiaron del concepto *queer* y erradicaron su contenido despectivo. Hoy en día, el término *queer* implica la voluntad de inclusión de la diversidad.

Llegados a este punto, es pertinente señalar el hecho de que recientemente ha surgido un nuevo movimiento, *gender capitalism* o “capitalismo de género”; basado en el estudio de la *performance* de género que defiende la teoría *queer*, podría ser la herramienta para diluir las fronteras impuestas por la sociedad entre lo masculino y lo femenino.

El concepto de *Gender Capitalism* ha sido acuñado por la modelo y activista estadounidense Rain Dove, quien en *TEDx Talks* declara: “Gender capitalism is when you recognize society’s perception of gender and make use of it in the most advantageous way. You capitalize on it” (2017). Así, *gender capitalism* sería la capacidad de identificar los gestos y actitudes que socialmente se le otorgan o a lo masculino o a lo femenino para utilizarlos en beneficio propio según la situación. Se basa en el reconocimiento de la percepción que tiene la sociedad del género utilizándola según convenga.

En esta charla, Dove explica cómo, ya en su infancia, descubrió tanto las ventajas como las desventajas de pertenecer a un género u otro. Relata cómo siempre fue una niña considerada “fea” y cómo un día unos chicos la confundieron con un niño. En ese momento tuvo la oportunidad de corregirles, pero decidió no hacerlo; los chicos estaban hablando sobre chicas y pensó que identificarse como mujer haría que no la aceptaran como un igual en el grupo. Así, durante once meses ocultó a estos nuevos amigos su sexo. De este modo, fue testigo de primera mano tanto de las ventajas como de las desventajas de ser un chico; si por una parte podía jugar al fútbol y llenarse de barro, por otra no estaba permitido mostrar tristeza o miedo si querías seguir perteneciendo al colectivo. De esta manera casual, empezó a ser consciente de las ventajas y desventajas que sufrían cada uno de los dos géneros. Decidió estudiar los factores que la sociedad asociaba tanto con lo masculino como con lo femenino para imitarlos según le convenía ser o, mejor dicho, parecer en cada momento. Este punto parece especialmente relevante en cuanto a lo que hemos estado tratando sobre la *performance* ya que si, como afirmaba Butler, el género es performativo de manera automática e inconsciente por seguir la *matriz heterosexual*, el *gender capitalism* realiza esta *performance* de manera totalmente consciente, dependiendo únicamente de las ventajas que le pueda ofrecer al individuo una u otra forma de actuar. En este sentido, Dove declara:

When I was in a situation that was more advantageous to be seen as a female I would arch my back, soften my gestures and raise my voice. When I was in a situation that it was seem more beneficial to be male I ‘ve brought my shoulders forward I made a lot of eye contact, I made sure that everything I said was intentional. I lowered my voice. [...] I accidentally become a fashion model and actor. I found myself being able to portray all sexes and genders making twice the amount of money I would have as an ugly girl and twice the amount of money I would have as a decent-looking guy (TEDx Talks, 2017).

Podría entenderse que Dove está apoyando los géneros estereotipados y, en consecuencia, esta opresión, pero ella misma declara que “it’s the complete opposite. I fight stereotypes and oppression every day by living unapologetically and letting other people around me live unapologetically” (*TEDx Talks*, 2017). Es decir, según ella, su actitud y forma de vivir puede animar a otras personas a desafiar los límites de género. Sin embargo, cabe preguntarse lo siguiente: si nadie siguiera los roles de género ¿dónde estaría lo novedoso en Rain Dove? ¿Seguiría resultando igual de interesante como modelo? ¿Realmente se podría sacar algún beneficio de los papeles genéricos si la frontera entre ellos se diluyera? Probablemente no. Así, las motivaciones del *gender capitalism* perderían sentido siempre que las barreras entre géneros se disiparan: no habría ventajas para uno y otro rol, pues estos no existirían. De este modo, se

diría que el triunfo de lo *queer* sería el final del *gender capitalism*. No obstante, si una persona adscrita al *gender capitalism* está obteniendo tanto éxito como actualmente ocurre con Rain Dove, está claro que todavía queda mucho recorrido por delante para que las fronteras entre lo masculino y lo femenino se rompan y triunfe el pensamiento *queer*.

Habiendo explicado ya qué es la teoría *queer*, la performatividad de los géneros que defiende esta y su activismo social, podemos proceder a analizar estos temas en la obra *Sirena Selena se viste de pena*, de Mayra Santos-Febres.

2. *El travesti y su performance*

2.1. *Argumento*

En una entrevista con Marcia Morgado, la autora comenta cómo surgió *Sirena Selena*:

Trabajé por algún tiempo en ACT-UP Puerto Rico, una organización que intentaba llevar información a las comunidades de alto riesgo de infectarse de SIDA. A causa de este trabajo descubrí ‘El Danubio Azul’, un antro travestí de mala muerte en donde conocí y me hice amiga de muchas muchachas del ambiente. De sus historias salió la Sirena (Morgado, 2000).

La novela narra las aventuras de Sirena Selena, un menor de edad sin hogar, negro y pobre, pero con una voz magnífica. Parece predestinado a llevar una vida en la calle hasta que es descubierto por Martha Divine, *drag* ya mayor y con “sangre de empresaria” (Santos-Febres, 2011: 9). Esta transforma a Sirena en un travesti cantante de boleros y se convierte en su agente. Debido a que las leyes laborales de Estados Unidos prohíben estas prácticas a menores de edad, Martha Divine decide llevar a Selena a la República Dominicana a fin de ganar dinero con los espectáculos en hoteles. Luego, irían a Nueva York donde realizarían sus sueños. Tras una larga espera, Sirena y su madrina se dan cuenta de que el contrato prometido por Contre-ras, agente de un hotel de lujo, nunca será firmado. En lugar de encontrar el éxito esperado, Sirena conoce a Hugo Graubel, hombre de negocios, que queda seducido por ella desde el primer momento que la ve y se propone cautivarla. En una historia paralela, el lector conoce a Leocadio, un joven dominicano, mulato y pobre, que empieza a conocer el mercado turístico de la isla y su gran demanda de servicios sexuales, sobre todo de cariz homosexual.

En la entrevista con Marcia Morgado anteriormente citada, Santos-Febres comenta:

Yo no creo en marginalidades fijas, quizás porque pertenezco a varias. Soy mujer, negra, caribeña y quién sabe qué otras cosas más que me pueden colocar al margen. Pero he observado que este margen siempre es móvil. A veces estoy en el centro (por cuestiones de educación, de clase quizás) y a veces soy la abyecta (por razones de piel, por pertenecer a un país colonizado por EE. UU). Precisamente por esa movilidad me doy permiso para transitar por varios mundos, por varios márgenes, a veces, hasta por el centro (2000).

La novela muestra esta movilidad en las emociones de los personajes, en el viaje entre territorios caribeños, así como por los cambios de género que los individuos realizan a través de las varias *performances* que facilitan su supervivencia. Comento todos estos aspectos a continuación.

2.2. *La performance caribeña*

Uno de los temas más destacados por los críticos de *Sirena Selena vestida de pena* es cómo refleja la situación socioeconómica y cultural del Caribe. En este sentido, Van Haesendonck ha identificado al travesti como la personificación del Caribe, de modo que “la fuerza

del travestismo reside en que funciona como metáfora cultural y punto de confluencia de diversos intereses vestidos” (2003: 88). Para llegar a comprender esta afirmación, es pertinente presentar el concepto de *drag* cultural. Jossina Arroyo define a los personajes de Sirena y Martha Divine como “travestis culturales”, en el sentido de que a partir de su pose de travesti se expone la economía social y cultural de la narración (2003: 43). Por otro lado, la cita de Van Haesendonck hace alusión al hecho de que el Caribe forma parte de un juego de intereses. Esto se refiere a que, como consecuencia de la creciente globalización, de la pobreza y la necesidad de sobrevivir, Puerto Rico, como los demás países caribeños –sometidos a un sistema neocolonial– se ven obligados a incorporarse al “Primer Mundo” y su sistema capitalista (Van Haesendonck, 2003: 87). Para asemejarse al Primer Mundo, se da lo que Benítez Rojo llama la *performance* caribeña, y que define como “un intento de seducir al ‘otro’ mediante el deseo del *performer* de establecerse como objeto de deseo del ‘otro’” (1986: 127). Así, lo que haría el Caribe sería realizar una *performance* en la que se disfraza de Primer Mundo y destino exótico para el turista, mientras que esconde la realidad pobre y llena de marginalidad del país. En este sentido, Fonerín declara:

Construimos un país imaginado por los discursos cotidianos que se presenta, por un lado, como el paraíso, por otro como el desastre más espantoso. Imaginamos un país en vías de globalizarse y un paraíso soñado para el turista desde la esfera oficial. El problema actual es que el país es una imagen; depende de una imagen (2001: 21-2).

Ese depender de una imagen sería equivalente a afirmar que depende de una *performance*. De este modo, como apunta Arroyo, “tanto la República Dominicana como Puerto Rico se debaten entre la realidad del desastre político, social y económico y el de la imagen limpia, hecha no solo para el turista, sino también para las clases sociales que continúan con su representación” (2003: 48). Así, los hoteles y sus playas están reservados para los turistas extranjeros y las personas de la clase dominante. La ilusión edénica que promueven los hoteles está dirigida a “la clientela [...] de turistas europeos en busca de aventuras y entretenimiento” (Santos-Febres, 2011: 23).

Esto hace que algunos críticos hablen de colonialismo ¹*lite*, que expresa la idea de que el colonialismo no ha desaparecido del todo, sino que, como señala Flores “colonialism has been taking on a new face as its economic and political legitimations become so thoroughly veiled by cultural and commercial ones, and the colonial subject is mostly visible as a consumer” (2000: 12). En definitiva, es una forma de colonialismo que, en su versión *lite*, se descubre como el colonialismo de siempre, pero camuflado por una *performance* ante un mundo deseoso del paraíso exótico. Por otro lado, Van Haesendonck destaca que, aunque es cierto que la situación neocolonial ha creado dependencias económicas y comerciales en el Caribe, ha sido ese tipo de colonialismo el que, paradójicamente, le ha reportado, a través del turismo, una posibilidad de supervivencia (2003: 87).

Para apreciar cómo la idea de que la supervivencia de los protagonistas travestis ha servido a Santos-Febres para realizar una metáfora perfecta de la sociedad y la política de las islas caribeñas, nos disponemos a analizar cuáles son las interacciones entre los personajes principales y su simbología. Así, mientras Sirena metaforiza el cuerpo “colonizado”, Martha introduce a la joven en un mundo de simulacros, de actuación o *performance*, consciente de que Sirena no tiene otra posibilidad que aceptar esta propuesta. En este sentido, Van Haesendonck señala que la rápida transformación de Sirena en travesti talentoso, narrada en pocas frases, recuerda la modernización vertiginosa de la isla cuando se puso en marcha la Operación Manos a la Obra en la década de los cuarenta (2003: 82). Con la transformación de Sirena, se simboliza cómo el Caribe no tiene otra opción que vestirse de Primer Mundo para sobrevivir.

¹ *Lite* del inglés *light*.

Martha, consciente de la situación y de sus posibilidades como travesti, ve en el contrato de Contreras una buena oportunidad: “en la isla del Encanto nosotras comemos armando shows en la barra” (Santos-Febres 2011: 238). En esta cita se puede apreciar cómo la relación del travesti, el Caribe, con el turismo es fundamental para su supervivencia. El ambiente hotelero dirigido a las economías estadounidenses supone toda la esperanza de estos personajes. Como le dice Migueles a Leocadio: “Eso no deja dinero, bacán. Tiene que emplearse en un negocio más lucrativo, como yo, que trabajo en los hoteles. Con la propina que dejan los clientes nada más me puedo dar vida de lujo. Beber, fumar, andar con mujeres...” (Santos-Febres, 2011: 199).

Por otro lado, la atracción que siente el Primer Mundo por el exótico paraíso del Caribe queda reflejada en la relación entre Sirena y Graubel. El travesti es para Graubel “el cuerpo mismo de la provocación” (Santos-Febres 2011: 65). Desde que la ve por primera vez, el hombre queda absolutamente cautivado. Este poder de atracción queda patente ya en el mismo nombre de la protagonista, Sirena, referido al mito clásico de las sirenas, que por su capacidad de seducción atraen a los incautos marineros hacia un naufragio mortal. Otra relación con la tradición mítico-folclórica que cabe destacar aquí, viene dada por un antiguo cuento de hadas europeo cuya versión más conocida fue escrita por Hans Christian Andersen en el siglo XIX (y más popularizada por la versión animada de Disney): la trágica historia de la sirenita que se enamora de un príncipe y pierde su voz cuando cambia su cola de pez por pies humanos (Castillo, 2008: 14). La autora de *Sirena Selena vestida de pena* reescribe totalmente este final del cuento, haciendo que Sirena huya de quien quiere quitarle su voz y confiriéndole por ello, a su vez, una voz al Caribe.

2.3. *El travesti y la performance en Sirena Selena vestida de pena*

Si es obvio que la figura de la sirena ya resalta la imagen híbrida de la protagonista, para analizar la construcción del personaje del travesti resulta también pertinente destacar la estructura de la novela, ligada a la idea de continuo tránsito que sufre el personaje. La narración del libro en sí supone un devenir de identidades, de modo que a lo largo de la obra se puede apreciar la presencia de un narrador omnisciente alternada con conversaciones y recuerdos de diferentes personajes. De este modo, cada capítulo está narrado por alguien diferente, sin que exista una explicación clara de quién narra. Esto se deduce activamente, lo que implica la conciencia por parte del lector de este continuo cambio de identidad que ofrece el libro en su armazón (Magdaleno 2009: 5).

Además de continuos cambios de identidades en el narrador, existen constantes trasiegos temporales en los que se producen retrospectivas para relatar la historia de los personajes. Esto provoca que el movimiento que rige la novela también sea de contaste tránsito. Por otro lado, el género ambiguo de Selena se hace explícito mediante el uso indiscriminado de los pronombres femeninos y masculinos. Según Alcaide Ramírez, “Santos-Febres parece determinada a no fijar a su personaje dentro de un género sexual estable” (2011: 92). Así, con la figura del travesti se muestra cómo el género es algo que se puede construir. Uno de los elementos que ayudan al travesti en su transformación es el maquillaje, con el cual se imita la apariencia física de la mujer y, del mismo modo, se revela el proceso que siguen estas al cubrir los rasgos que la sociedad les señala como imperfecciones (Grullón 2008:9). Sin embargo, el elemento que termina por definir al travesti sería la *performance*; es decir, la manera de actuar. Un fragmento revelador, en este sentido, viene dado por el momento en el que Martha Divine reconoce que “de nada le serviría una producción masculina a estas alturas. Ya había olvidado la coreografía que da al género su verdadera realización” (Santos-Febres 2011:119). Así, afirma que, a pesar de sus genitales –que corresponden a un hombre– no recuerda cómo actúa uno de ellos. De este modo, separa lo biológico e interno de lo social y externo (Grullón 2008: 10).

Esta última referencia nos obliga a hacer un inciso en la diferencia de identidad entre Martha Divine y Sirena Selena. Mientras la primera debe ser nombrada transexual, Sirena es travesti. Este punto es significativo ya que, aunque las dos se consideran “dragas”, a efectos de

movilidad, solamente Sirena se encuentra capacitada para “pasar” de un cuerpo a otro. Martha ya no quiere (ni puede) cambiar de *performance* y, por tanto, de identidad (Alcaide Ramírez 2011: 95). No obstante, es cierto que las dos utilizan convenciones sociales de género para su propio beneficio. Es decir, no intenta desarmarlas y luchar contra ellas, sino que se aprovechan de las ideas preconcebidas por la sociedad con el fin de lograr lo que quieren. Ni se enfrentan al sistema, ni tienen intención de cambiarlo.

De este modo, las podríamos identificar con la corriente que propone Rain Dove de *Gender Capitalism*. No parece descabellada esta relación, pues la novela está enmarcada dentro de un sistema capitalista, el cual, en su afán de producir, ha codificado el deseo y lo ha etiquetado como mercancía. Así, los travestis de la novela interpretan los deseos de una comunidad determinada y se representan como productos para satisfacerlos. De esta manera, el personaje de Martha Divine construye cuerpos como objetos de consumo para garantizar la ganancia económica.

No obstante, según defiende Montés García, aunque las *dragas* adquieren un control temporal penetrando en espacios vedados para ellas por las diferencias de géneros, raza y clase social, al final ninguna consigue establecer relaciones estables con ninguno de los clientes con quienes se emparejan porque, una vez han vivido la aventura, ellos vuelven a sus casas asumiendo, de nuevo, el papel de macho latino (2007: 197). Aun así, cabría matizar que, aunque es cierto que la mayoría de los personajes siguen esta línea, Santos-Febres otorga a Sirena la opción de elegir. Es aquí donde radica su diferencia respecto a las demás *dragas* y respecto al personaje de la esposa de Hugo Graubel, Solange, como explicaré a continuación.

El personaje de Solange también sufre las presiones de género impuestas por la sociedad. Así se puede leer en el libro: “¿A cuántas veladas tuvo que arrastrar los pies sin ganas para estudiar la sutil coreografía de gestos, saludos y costumbres de sobremesa? El dinero del marido es ingrediente importante, pero lo que en verdad revela la clase es la minuciosa, estudiada y constante puesta en escena de la elegancia” (Santos-Febres 2011: 219). Es más, hay un fragmento en la obra en el que la propia Sirena identifica su figura con la de Solange: “Ni peinándote con moños de señora, ni comiendo *croissants* por las mañanas, te acercas a lo que quieres ser. Igualita a mí [...] Tú eres una busconcita como yo, una chamaquita vestida de mujer, que se cree en la cima” (Santos-Febres 2011: 171).

Entre Sirena y Solange existe un paralelismo bastante evidente: ambas parecen estar enfrentándose al poder del colonizador usando la *performance* como forma de vida. Sirena actúa como una diva cantante, mientras que Solange representa el papel de la esposa perfecta de alta sociedad. No obstante, Solange fracasa porque depende de Hugo para mantener su identidad, mientras Sirena huye de él precisamente para preservarla. Solo cuando Hugo la llama “sirenito”, tratando de obviar la imagen dual que él mismo se ha creado, Sirena se rebela. La supresión de su lado femenino, el miedo a perder su identidad o, mejor dicho, las identidades que ella misma ha construido para sí, hacen que huya de la estabilidad que Hugo le ofrece.

Hugo Graubel, junto con el pequeño Leocadio, aunque se muestran como personajes secundarios, forman parte asimismo de la *performance*. Por un lado, Hugo actúa como “macho heterosexual” por la clase y la sociedad a la que pertenece. Como apunta Magdaleno, vive dos vidas: se presenta como hombre heterosexual de familia en su vida pública, y como homosexual en la vida privada (2009: 34). De este modo, su *performance* no supone un cambio físico, sino de ambiente. Algo similar pasará con Leocadio, que muy pronto aprenderá, gracias a Migueles, que en el ambiente hotelero su identidad híbrida puede reportarle muchos beneficios. Cuando están bailando en el bar del hotel, Leocadio aprende que:

Hay muchas maneras de mandar, muchas formas de ser hombre o de ser mujer, una decide. A veces, se puede ser ambas sin tener que dejar de ser lo uno ni lo otro. Dinero, el carrazo, los chavos para irse lejos, para entrar en las barras más bonitas, más llenas de luces. Eso le toca al hombre. Y si se baila y otro dirige, entonces, se es la mujer (Santos Febres 2011: 265).

Así, Leocadio empieza a planear su futuro adquiriendo el rol que más le beneficie en cada momento, comprendiendo que, a veces, será el conducido, la mujer, y, en otras, se manifestará como el poderoso, el hombre. Como vemos, la *performance* es visible no solo en las *dragas* de la novela, sino que todos los personajes la llevan a cabo para beneficiarse de cierta situación de poder que les otorgan los roles de género.

3. Estrategias retóricas

Desde sus primeros libros y entrevistas, Santos-Febres ha insistido en identificarse como escritora caribeña. Dentro de ese contexto, si bien sus discusiones sobre la construcción del género y las sexualidades la relacionan con Severo Sarduy, Santos-Febres deja atrás la dificultad estilística que caracteriza al autor cubano. *Sirena Selena* no es una novela “neo-barroca.” La mera inclusión de travestis y personajes transgénero no garantiza ese sello. La primacía de la trama y su accesibilidad aparente la asocian más a los proyectos del realismo social (Rivera, 2007). En cuanto a su estilo claro, la autora declara:

Sé que mi actitud como escritora se fundamenta en un cierto “desparpajo” ante lo intelectual y lo literario, sobre todo cuando se le toma como homilía racionalista. No creo en el mito de la razón ni en las jerarquías que apoya y sostiene. Así que me río un poco de lo erudito, lo “inteligente”, etc. Espero que esa sea otra de las cualidades que se dejan percibir en mi narrativa (Morgado, 2000).

No obstante, esa engañosa accesibilidad no implica que sea una novela vacía. Como ya hemos comentado en el apartado anterior, el género ambiguo de Selena se hace explícito mediante el uso indiscriminado de pronombres femeninos y masculinos. Así, en un mismo párrafo podemos ver cómo el narrador se refiere a Sirena mediante ambos géneros: “Sirena se sentía incómoda. Aunque la noche próxima recuperó su aptitud de cantar mientras lo besaban, no se sentía con el aplomo de antes” (Santos-Febres, 2011: 241). De este modo, la oscilación de género gramatical dentro de un mismo enunciado y la apropiación y adopción de apodos o nombres femeninos son manifestaciones que durante todo el libro intentan reflejar la identidad híbrida y fluida de Siena. Estas estrategias, como apunta Daniela Hernández, “se usan con la finalidad de crear nuevas identidades de género, sexualidad e identidad” (2018: 18).

Por otro lado, también hemos comentado que la estructura de la novela es bastante elaborada en el sentido de que la voz narradora fluctúa incesantemente simbolizando el continuo tránsito del travesti. La mayoría de las veces se sabe quién es el narrador por el contexto de la situación, por las acciones o las historias que se cuentan, no obstante, el desconocimiento de quién es la voz narradora implica que, en ocasiones, la manera de averiguarlo sea a través del uso del lenguaje. Así, por ejemplo, Martha es identificada por usar muchas palabras en inglés intercaladas en su discurso en español y expresiones muy coloquiales tales como “locas” o “dragas”: “Wait, wait, wait, hold on a minute. ¿Nena, y tu copa? ¿Por qué no tienes copa? Estamos en medio de un momento solemne y la loca sin copa” (Santos-Febres, 2011: 180). Es bastante probable que el fenómeno de *code-switching* sea tan frecuente en Martha como reflejo del contacto con el ambiente turístico en el que se mueve.

Revelador, en el tema de la influencia del turismo en el Caribe, es el capítulo XXXV, el cual está totalmente narrado en inglés por un joven canadiense. El efecto técnico más superficial de la inclusión de un capítulo narrado completamente en inglés es el extrañamiento. No obstante, como apunta Rivera:

Una lectura atenta de la novela después de leer el capítulo 35 revela que hay anglicismos casi en cada página, anglicismos particularmente referentes al maquillaje, a la música y la tecnología, al *performance* del travesti. Estos anglicismos y otros préstamos del inglés,

directos e indirectos, no serían tan evidentes sin la inclusión de ese capítulo. Así, si el travestismo es uno de los temas privilegiados en esta novela, la alternancia lingüística es uno de sus vehículos, y resulta también uno de sus temas (2007).

Durante toda la novela, podemos encontrar términos en inglés, escritos sin cursiva y sin comillas. La inclusión de estas palabras como propias del español, sin ningún signo de extrañamiento, refleja la normalidad de la presencia de estas en el lenguaje del Caribe. La presentación de estas palabras no como extranjerismos, sino como préstamos, revela la influencia del inglés en esta sociedad de tal modo que, como afirmaba Rivera, el capítulo XXXV no es relevante en cuanto al argumento, alguien monolingüe sin acceso al mismo no se pierde nada de la historia, simplemente sirve como estrategia para evidenciar el dominio y la supremacía del inglés en el idioma del Caribe, lo que supone un reflejo de la supremacía política y del ya mencionado colonialismo *lite*.

Conclusión

A lo largo de estas páginas hemos pretendido resaltar cómo el planteamiento *queer* está presente en la obra *Sirena Selena vestida de pena*, de Mayra Santos-Febres. La autora, caracterizada por un estilo aparentemente sencillo, es capaz de utilizar la figura del travesti y su *performance* como metáfora perfecta del Caribe.

A través de la figura de las *drags* se desmonta el concepto de “género”, pues se hace evidente el *performance* fruto de la reiteración y repetición de ciertas conductas que socialmente se han asociado con lo masculino o lo femenino. No obstante, los personajes que no son travestis también sufren la idea de género impuesta por la sociedad y son sometidos al *performance*. Así se ha podido ver en el caso de Solange y Hugo Graubel.

Como hemos podido comprobar, Sirena es la representación del Caribe. Su identidad de travesti le permite realizar una serie de *performances* para seducir a su público. Este público es equivalente a los turistas europeos y americanos que son seducidos por la *performance* del disfraz de Primer Mundo y destino exótico del Caribe. Así, los travestis se convierten en productos del capitalismo al igual que lo hacen las islas caribeñas. De este modo, nos encontramos ante una situación de neocolonialismo, también conocida como colonialismo *lite*, es decir, el colonialismo de siempre camuflado en una *performance* que simula el paraíso.

En conclusión, la aparente accesibilidad de la obra no es tal puesto que es necesario comprender el planteamiento *queer* y la idea de género como construcción social para poder llegar a entender la metáfora del travesti como representación de la situación caribeña actual.

Bibliografía

- ALCAIDE RAMÍREZ, D. *Violencia, género y migración en el Caribe hispano: reescribiendo la nación*, New York: Peter Lang, 2011.
- ARROYO, J. “Sirena canta boleros: travestismo y sujetos transcríbenos en *Sirena Selena vestida de pena*”. *Centro Journal* 2, 2003, pp. 39-51.
- BARRADAS, E. “La necesaria innovación de Ana Lydia Vega: preámbulo para lectores vírgenes”, *Revista iberoamericana* 132-133, 1985, pp. 547-56.
- BENÍTEZ ROJO, A “La isla que se repite: para una reinterpretación de la cultura caribeña”, *Cuadernos Hispanoamericanos*. 429, 1986, pp. 115-132.

- BUTLER, J. *Bodies That Matter*. New York: Routledge, 1993.
- , *Gender Trouble. Feminism and the subversion of identity*. New York: Routledge, 1990.
- CASARES, M. *Antropología del género: Culturas, mitos y estereotipos sexuales*: Cátedra, 2006.
- CASTELLANOS, G. *Identidades colectivas y reconocimiento*. Cali: Univalle, 2008.
- CASTILLO, D. Prólogo de *Sirena Selena vestida de pena*. 2000. Doral: Stockcero, 2008.
- DECOSTA-WILLIS, M. (ed.) *Daughters of the Diaspora, Afro-Hispanic Writers*. Jamaica: Ian Randle Publishers, 2003.
- DOVE, R. “Gender Capitalism”. *TEDx Talks*. Publicado el 13 de julio de 2017. En: <https://www.youtube.com/watch?reload=9&v=EKgfHc6umRU> (acceso 28 de junio de 2018).
- DUQUE ACOSTA, C. A. “Judith Butler y la Teoría de la performatividad de género”. *Revista de educación y pensamiento*. 17, 2010, pp. 85-95.
- FLORES, J. *From Bomba to Hip-Hop: Puerto Rican Culture and Latino Identity*. New York: Columbia University Press, 2000.
- FONSECA HERMANDEZ, C. y M. L. Quintero Soto. “La Teoría Queer: la de-construcción de las sexualidades periféricas”. *Sociológica*. 69, 2009, pp. 43-60.
- FORNERÍN, M. A. *La dominicanidad viajera: ensayos sobre diáspora, cultura, sociedad, política y literatura en el Santo Domingo de fin de siglo*. Santo Domingo y San Juan: Editora Imago Mundi, 2001.
- FOUCAULT, M. *Historia de la sexualidad*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1977.
- GONZÁLEZ Rivera, B. Jeandelize. *La humanización de lo perverso: erotismo y subversión en la obra de Mayra Santos-Febres*. Tesis doctoral: University of Massachusetts, 2006.
- GRULLÓN, D. “La tradición platónico-aristotélica y La simulación de Severo Sarduy en *Sirena Selena vestida de pena* de Mayra Santos-Febres”. *Hispanet Journal* 1 (2008). En: <http://www.hispanetjournal.com/LatradicionplatonicoEDITADO.pdf> (acceso 30 de junio)
- GÜEMES, C. “Las ciudades de América Latina son travestís con ropaje de Primer Mundo”. *La Jornada* (2000). En: <http://www.jornada.com.mx/2000/10/04/03an1clt.html> (acceso 9 de julio).
- HARAWAY, D. *The Haraway Reader*. New York: Routledge, 2004.
- HERNÁNDEZ, D. *La construcción de la identidad de género a través de género gramatical en ‘Sirena Serena vestida de pena’*. Tesis doctoral: The University of Texas, 2018.
- HORNIKE, D. *Los sujetos nómades en Clarice Lispector y Mayra Santos-Febres*. Tesis doctoral, University of Calgary, 2008.
- MAGDALENO, A. H. *La identidad fronteriza a través de las experiencias generacionales en ‘Sirena Serena vestida de pena’*. Tesis doctoral: Florida Atlantic University, 2009.
- MONTÉS Garcés, E. “Cuerpo, deseo y lenguaje en la Celestina y *Sirena Selena vestida de pena*”. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 32, 1, 2007, pp. 189-202.
- MORGADO, M. “Literatura para curar el asma: una entrevista con Mayra Santos Febres”. *The Barcelona Review* 17, 2000, pp. 1-6.
- RIVERA, J. P. “Lenguas madrinas: Nuestra Señora de la noche y el bilingüismo de *Sirena Selena*”. *Revista de crítica literaria y de cultura* 16, 2007.
- RIVERA, M. *Masculinidades y transgresiones en la obra de Mayra Santos Febres*. San Juan: Isla Negra, 2015.
- RUBIN, G. “The Traffic in Women: Notes on the ‘Political Economy of Sex’”. En *Toward an Anthropology of Women*. Ed. Rayna R. Reiter. New York and London: Monthly Review Press, 1975. 157-210.
- SANTOS-FEBRES, M. *Sirena Selena vestida de pena*. México: UNAM, 2011.
- SIERRA GONZALEZ, A. “Una aproximación a la teoría queer: el debate sobre la libertad y la ciudadanía”. *Cuaderno del Ateneo*. 26, 2009, pp. 29-42.
- VAN HAESENDONCK, K. “*Sirena Selena vestida de pena* de Mayra Santos-Febres: ¿transgresiones de espacio o espacio de transgresiones?” *Centro Journal*. 2, 2003, pp. 78-9.