

EL ARTE DE BREGAR EN DOS NOVELAS  
PUERTORRIQUEÑAS CONTEMPORÁNEAS:  
*SIRENA SELENA VESTIDA DE PENA*  
*Y SOL DE MEDIANOCHE*<sup>1</sup>

Resumen:

*En este artículo me propongo hacer un estudio comparativo de dos novelas recientes de la literatura puertorriqueña: Sol de medianoche (1999) de Edgardo Rodríguez Juliá y Sirena Selena vestida de pena (2000) de Mayra Santos-Febres. Intentaré mostrar cómo ambas obras, aparentemente divergentes desde el punto de vista temático, convergen en su caracterización de los personajes. La actividad principal de los protagonistas, un travestí y un detective demente, no consiste sino en lo que Díaz Quiñones (2000) describe como 'el arte de bregar': una manera —y también un arte— de sobrevivir entablando una relación ambigua con el otro. La brega implica un desdoblamiento de la personalidad que puede tomar varias formas: en la novela de Santos-Febres el arte de bregar arranca de un juego de diferenciación sexual (el travestismo como construcción de una identidad conflictiva) mientras que en la de Juliá se observa en la esquizofrenia del personaje. Además, desde el punto de vista del contexto de 'colonialismo lite' de la postmodernidad puertorriqueña, este 'arte' puede interpretarse como una forma específica de mimetismo colonial.*

Palabras clave: *Identidad, colonialismo, Puerto Rico, Edgardo Rodríguez Juliá, Mayra Santos Febres*

Abstract:

*This article analyses two recent novels of Puerto Rican writers: Sol de medianoche (1999) by Edgardo Rodríguez Juliá and Sirena Selena vestida de pena (2000) by Mayra Santos-Febres. Although these novels clearly show thematic differences, the author here argues that they converge in the way the main characters are described. Indeed, the activity of the main characters, a cross-dresser and an insane detective, consists exclusively in what Díaz Quiñones (2000) has called 'el arte de bregar', a way —and also an art— of surviving by establishing an ambiguous relation with the other. The art of 'bregar' implies a doubling of one's personality which can take various forms: Santos-Febres' novel deals with the play of sexual differentiation (cross-dressing as a construction of a conflictive identity) while Juliá's novel takes a pathological turn, visible in the schizophrenia of the main character. Moreover, from the point of view of 'lite colonialism' which characterizes Puerto Rico's postmodernity, this 'art' can be interpreted as a specific form of colonial mimicry.*

Key words: *Identity, colonialism, Puerto Rico, Edgardo Rodríguez Juliá, Mayra Santos Febres*

<sup>1</sup> Este artículo es una versión revisada de la ponencia homónima presentada en el *Seminario Federico de Onís* de la Universidad de Puerto Rico, el 24 de marzo de 2003.



*But when the neon lights are dark,  
That's when you shed your player's heart  
Being free to fall in love with me.  
Until then I'll remember, the players golden rule  
That the sun always shine for the cool ...*

*Miguel Piñero, The Sun Always shines for the Cool*

Tristement épars dans tes gestes quotidiens, tu n'existais pas. Dans la lumière tu éprouves la nécessité de l'ordonner. Chaque soir, pour toi seul, tu vas courir [...] à la recherche de l'être harmonieux [...]. Mais tu ne t'approches et ne te saisis qu'un instant. Et toujours dans cette solitude mortelle et blanche.

*Jean Genet, Le Funambule*

### SOBRE TRASVESTIS Y DETECTIVES

Aparentemente, poco o nada tienen en común los protagonistas de las dos novelas que se comentan en este artículo. En *Sirena Selena vestida de pena* (2000), de Mayra Santos Febres, un joven callejero es descubierto por la experimentada drag queen Martha Divine, propietaria de un travesti-bar en San Juan, quien lo convierte en Sirena Selena, seductor travesti cantante de boleros.<sup>2</sup> *Sol de medianoche* (1999), en cambio, pertenece al género de la novela negra: trata de las tribulaciones del detective privado Manolo, quien investiga casos adúlteros en un barrio marginado de Isla Verde, donde también reside en un lugar estrambótico, llamado 'el hospitalillo'.<sup>3</sup> ¿Pueden, sin embargo, compararse estos personajes tan divergentes a partir de elementos comunes?

Un primer aspecto que salta a la vista es la infancia traumática de los dos personajes, causa de la crítica situación en que se encontrarán posteriormente. *Sol de medianoche* se abre con el nacimiento de Manolo que describe (es también narrador) como una "catástrofe" (p. 9) y un 'error' imperdonable: "un vago mal humor flotaba en el aire cuando recibí la primera nalgada. Nací después de Frank. Ahora el mambo es: ¡[sic!] por qué y cómo la cagaste?" (*Ibid.*). Lo poco que se sabe con certeza del pasado de Sirena —cuyo verdadero nombre desconocemos— es que tiene la "madre en paradero desconocido" (p. 9): fue abandonado por los padres y adoptado por la abuela, que le enseñó a cantar boleros; cuando ésta muere, parece condenado a seguir su vida en la calle. Sin embargo, cuando es descubierto por Martha Divine, 'nace' una segunda vez

<sup>2</sup> Mayra Santos-Febres, *Sirena Selena vestida de pena*, Barcelona, Ed. Mondadori, 2000.

<sup>3</sup> Edgardo Rodríguez Juliá, *Sol de medianoche*, Barcelona, Ed. Mondadori, 1999.

<sup>4</sup> Es frecuente el uso de una puntualización ambigua en *Sol de medianoche* (como aquí la mezcla de signos de exclamación y de interrogación en una misma frase), como si subrayara el carácter contradictorio de Manolo como personaje.



(en realidad, nace por tercera vez, si se tiene en cuenta su adopción por Valentina Frenesi, un travesti que se prostituye, otro episodio que termina mal, de modo que la dosis de trauma va aumentando). Su conversión en "la viva imagen de una diosa" (p. 45), conforme a la imagen de Martha Divine, su nueva 'madre', determina la condición espectacular y especular de ser travesti: el travestismo es —en palabras de Martha— "*salir a ser otra*, entre spotlights y hielo seco, vitrinas de guirnaldas y cristal, a estrenarse otra vez, *recién nacida*" (p. 31; énfasis nuestro). Este 'salir a ser otra' del travesti recuerda que el nacimiento es la experiencia emblemática de 'lo abyecto', descrito por Kristeva en términos muy similares a la novela: "je suis en train de *devenir un autre au prix de ma propre mort*"<sup>5</sup> (énfasis nuestro): convertirse en 'otro' a expensas de la propia muerte. El nacimiento es un proceso de abyección, que determina el sujeto como frontera, ya que todavía no se ha diferenciado por completo de la madre. Esta condición es la que une a Manolo y a Sirena bajo el mismo denominador común como sujeto abyecto. Manolo percibe una falta de ternura total de parte de su madre cuando ésta da a luz, por lo cual la llama el 'alacrán'; siente haber tragado 'su opresiva sombra': "son muchas las suspicacias que el alacrán me dejó en la piel" (p. 28). De esta frase se desprende que el 'alacrán' es endémico al personaje de *Sol de medianoche*; lo ha interiorizado.

Martha, al convertir a Sirena en cuerpo espectacular, no sólo lo 'da a las luces', sino que también lo define como ser fronterizo, un cuerpo híbrido no menos conflictivo que el de Manolo. En uno de sus recuerdos traumáticos, Manolo visualiza al 'alacrán' conspirando con su hermano gemelo Frank quienes lo persiguen con un machete (escena castradora que recuerda a Judith que descabeza a Holofernes). Aunque Manolo no recuerda bien qué pasó, está claro que el 'alacrán' es también la causa de su esquizofrenia. Su percepción de la realidad es sumamente problemática, ya que el esquizofrénico no distingue bien la realidad de la imaginación, suponiendo un desdoblamiento de la personalidad, en que el registro de lo imaginario del individuo es disfuncional.

Evidentemente, el travesti en *Sirena Selena*, al 'salir a ser otra', también sufre un desdoblamiento; puede decirse que en realidad es objeto de un doble despegue: en primer lugar, necesita montarse en un avión: necesita separarse del propio suelo para acercarse a su sol, es decir, para conquistar lo imposible. Como ícaros de la modernidad, Sirena y su 'madre' salen en busca del 'glamour' para la República Dominicana, con la ilusión de ir, luego, a Nueva York. Ya que está "en la punta" de su "cenit" (p. 8), pronto se convertirá en la "diva del Caribe" (p. 12). El segundo despegue es la separación de su propia piel, lo que Lacan al hablar del travestismo llama 'une peau détachée', una descomposición del sujeto entre su ser y su apariencia, lo cual lo hace particularmente apto al mimetismo;<sup>6</sup> es por eso que Lacan define el travestismo como juego de

<sup>5</sup> Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Ed. du Seuil, 1980; p. 11.

<sup>6</sup> Cf. Jacques Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris: Seuil; p. 98.



máscaras.<sup>7</sup> Cuando canta sus "boleros exterminadores" (p. 210), Sirena se transforma en un pez luminoso que atrae a su presa, se convierte en un señuelo seductor que reta la mirada y el oído del otro. Ahora, este despegue también implica una negación del 'yo'. Divine aplica a su creación cosmética "una pasta de base pancake marrón rojizo" (p. 45), cuyo resultado es una "mentira ridícula que la negaba doblemente" (Ibid.); un alguien convertido en algo cuando "sufre a destiempo la sorpresa de su propia transformación" (p. 46); este desdoblamiento se experimenta como "desboronarse frente al espejo", mientras que los "rasgos distintivos" del individuo se van "borrando de la faz de la tierra" (Ibid.).

Contrariamente a la patología del esquizofrénico, Sirena y Martha siguen la 'lógica del pato'; vistiéndose de imágenes del otro sexo, el travesti "realiza lo imaginario", como dirá Sarduy.<sup>8</sup> El bolero sigue esta misma lógica: El arte del bolero es "el de persuadir con las imágenes",<sup>9</sup> un arte en que la voz misma "se convierte en imagen".<sup>10</sup> Martha y Sirena viven, como en un bolero, donde el 'yo' y el 'tú' se vuelven héroes (o, mejor dicho, heroínas) de lo imaginario, se visten con las imágenes del glamour. La casa de Graubel constituye para Sirena "el escenario perfecto para que [...] pueda en serio convertirse en su imagen" (110). Al fin y al cabo, la percepción de la realidad no es menos preocupante que la de Manolo en *Sol de medianoche*: ignorando la realidad, el joven "solo [sic] sabía que el glamour siempre le había sentado bien" (Ibid.). Vivir lo imaginario significa negar la realidad.

Sin embargo, la brega de Martha y Sirena no sólo consiste en vestirse de imágenes hasta volverse ellos mismos imagen, sino que cada uno tiene también sus propios intereses (recuerdo que Marjorie Garber (1992) tituló su estudio sobre el travestismo *Vested Interests* cuyo subtítulo *Cross-dressing and cultural anxiety* hace eco de 'vestido de pena', el travestismo como expresión (teatral) de dolor y ocultación (real) de angustia;<sup>11</sup> para conseguir el objeto de su deseo, todos los personajes, sin excepción alguna, establecen alianzas para satisfacer sus juegos de intereses.<sup>12</sup>

<sup>7</sup> Ibid.; p. 61.

<sup>8</sup> Severo Sarduy, *Obra Completa*, ed. crítica de Gustavo Guerrero & Françoise Wahl, tomo 2, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1999; p. 1300.

<sup>9</sup> Iris Zavala, *El bolero: una historia de amor*, Madrid, Alianza; p. 92.

<sup>10</sup> Ibid.; p. 61.

<sup>11</sup> Marjorie Garber, *Vested interests. Cross-dressing & cultural anxiety*. New York & London, Routledge, 1992.

<sup>12</sup> Se puede trazar un esquema actancial en que se observa que los personajes de *Sirena Sirena* ocupan distintas posiciones actanciales (Cf. Kristian Van Haesendonck, *Sirena Sirena vestida de pena de Mayra Santos-Febres. ¿transgresiones de espacio o espacio de transgresiones?*, en: *Centro: Journal of the Center for Puerto Rican Studies*, en prensa). Significativamente, en *Sol de medianoche* resulta imposible trazar un esquema actancial, ya que la narración fragmentada de Manolo no permite definir con claridad su propio papel y el de los demás personajes.



Manolo también tiene sus intereses en espiar a Carlos y Migdalia (la pareja adúltera a la que ofrece protección), pero su brega es otra, ya que consiste en jugar a dos bandas: por una parte ofrece protección a sus clientes adúlteros, pero por otra se deja pagar por los familiares informándolos en secreto de sus actividades. Fiel a la tradición de la novela *hard-boiled* Manolo está impregnado de la corrupción que lo rodea y confiesa que su servicio especializado es en realidad un comercio poco inocente que consiste en “adivinar el adulterio, luego vendérselo a víctimas y victimarios, cobrar buen precio” (p. 41). Nos confiesa ser un escritor que escribe “para ordenar mi vergüenza” (p. 51) pero se declara incapaz de decírselo a Nadja, su confesora (en ruso, Nadja —el diminutivo de Nadejda— significa ‘esperanza’; pero esta Nadja, en cambio, es todo lo contrario: como mujer desesperada, resulta una parodia postmoderna de la Nadja de André Breton). Sin embargo, se declara harto de su “brega [...] entre la ilegitimidad y lo ilegal”,<sup>13</sup> consciente de que es imposible llegar a una verdad. No sólo en sus investigaciones, sino ante todo en lo que más lo atormenta: el que sea el asesino de Frank, que lo persiga el fantasma de Caín.

#### LA BREGA COMO DESDOBLAMIENTO

En ambas novelas, la brega de los personajes arranca, pues, de una profunda dualidad, una identidad doble. Si esta dualidad está interiorizada en el caso de Manolo, en el caso del travesti se convierte en un evento exterior.<sup>14</sup> El juego de máscaras que se observa en Sirena Selena cobra plenamente significado cuando se sabe que Mayra Santos afirmó en una entrevista que la historia del Caribe es una historia de “quinientos años de máscaras” y que su novela constituye una crítica intensa de lo que es Puerto Rico.<sup>15</sup> Habla de la dualidad como “esencia de todos nosotros por razones políticas, coloniales. Somos un país que carece de Estado y una cultura que siempre tiene que forjarse en contra de los procesos de asimilación de la cultura estadounidense de manera clara y contundente; yo exploto esa dualidad en los espacios políticos cotidianos”.

<sup>13</sup> Edgardo Rodríguez Juliá, “Biografía de una idea que enloqueció de amor”, en: *Caribe*, 3:2, 2000, p. 71.

<sup>14</sup> Según Ackroyd, el travesti proyectaría al mundo exterior una imagen que existe dentro del sujeto (Paul Ackroyd, *Dressing Up. Transvestism and Drag: The History of an Obsession*, Norwich: Thames & Hudson, 1977; p.138; Véase sobre el tema de la proyección y el fetichismo como la creación de una coherencia imaginaria y forma de negar la castración / diferencia sexual el estudio de Kaja Silverman, *The acoustic mirror: the female voice in psychoanalysis and cinema*, Bloomington: Indiana University Press, sobre todo; pp. 22-23 y 34-35). Como ser abyecto, el travesti se constituye entonces a través de la fuerza de la abyección, definido por Butler como “[a force] which produces a constitutive outside, which is, after all, ‘inside’ the subject as its own founding repudiation” (Judith Butler, *Bodies that matter. On the discursive limits of sex*, New York & London: Routledge, 1993; p. 3.).

<sup>15</sup> Véase “La capacidad de Vivir con Pasión, Común Denominador del ser Humano”, entrevista con Patricia Rosales y Zamora, 4 de octubre de 2000, <<http://www.excelsior.com.mx/0010/001004/esp17.html>>.



Si Mayra Santos define la dualidad como 'esencia de todos nosotros', en el mundo existencialista de *Sol de medianoche* se rechaza precisamente todo tipo de esencia a favor de la existencia. La famosa frase de Sartre: l'existence précède l'essence'. El ser humano 'se hace' poco a poco según Sartre: "L'homme existe d'abord, se rencontre, surgit dans le monde, et (...) se définit après. L'homme, tel que le conçoit l'existencialiste, s'il n'est pas définissable, c'est qu'il n'est d'abord rien. Il ne sera qu'ensuite, et il sera tel qu'il se sera fait". (Jean-Paul Sartre, *L'existencialisme est un humanisme*, Paris, Nagel, pp. 29-30). Ahora, en estas novelas los personajes al 'hacerse' simultáneamente 'se deshacen'. El *ensuite*, el momento en que el sujeto llega a ser un individuo 'hecho', maduro, es una (des)ilusión más: Manolo siente que su cara "apenas ha madurado con los años" (p. 109), y percibe algo parecido en Jose [sic], otro habitante del hospitalillo: "Hay algo a medio hacerse en el rostro de José, como el de alguien que no maduró del todo, o sólo ha vivido a medias después de Vietnam" (23). Ese utópico *ensuite* no llega ni para el travesti —obligado a 'renacer' cada dos por tres— ni para Manolo: son sujetos —en palabras de nuestro detective— 'a medio hacerse'.

En ambas novelas, además, se narra oblicuamente la modernidad como experiencia traumática, marginalizadora, que ha resultado en la sociedad distópica actual, paradójicamente violenta y permisiva (una sociedad donde reina lo que *•i•ek* (1999) llama el 'tú puedes porque debes'). A mi juicio, el trauma de la modernidad es inseparable de la historia colonial de Puerto Rico y su status como 'isla abyecta'. Cuando Manolo se percata de un cartel turístico que grita "Puerto Rico", mostrando una hermosa playa y un mar de agua cristalina, reflexiona: "Otro emblema más, y también una crueldad. Porque aquel paraíso no podía estar colgado allí, y, además, coño, los paraísos no tienen nombre" (p. 137); en este contexto problemático, la imagen de la playa, ese mar-gen, lugar y no-lugar es "la apoteosis de nuestra modernidad, donde el cartel turístico queda manchado, degradado".<sup>16</sup> Si el travesti puede leerse como una metáfora apropiada para expresar la realidad contradictoria del *Estado Libre Asociado*, el nacimiento de Sirena como travesti, narrado en pocas frases, recuerda también la 'Operación Manos a la Obra', el proceso vertiginoso de modernización de la isla: "Cuando [Sirena] reaccionó, la sangre de empresaria burbujeó por sus venas. [Martha] Caminó hasta donde estaba el muchacho, lo invitó al bar, a tomarse una Coca-Cola. Le ordenó comida, se lo llevó a su apartamento, lo ayudó a romper vicio, lo vistió de bolerosa" (p. 11). Y cuando Martha le incita a su 'hijo' a subirse a su habitación de hotel para preparar su actuación le grita: "Así que manos a la obra, baby, y arriba corazones" (p. 43). La conversión del cuerpo isleño en cuerpo portátil, ligero, capaz de en-cantar se acerca a la visión de la situación actual de la nación puertorriqueña como

<sup>16</sup> Cf. Rodríguez Juliá, *Biografía...*; p. 70.



cuerpo roto y atractivo, espectacular, suturado desde el punto de vista político y cultural.<sup>17</sup> Puede decirse que Puerto Rico —como los personajes de las novelas— forma también parte de un juego de intereses, ya que el colonialismo *lite* paradójicamente ofrece oportunidades para sobrevivir, al mismo tiempo que promueve el malestar social.

## LA LUZ Y EL ORDEN DEL TIEMPO

Si Puerto Rico vive en la postmodernidad una situación de colonialismo *lite*, decafeinado, como sugieren algunos críticos (a partir de una reflexión de Duchesne y Gil),<sup>18</sup> ¿puede decirse que ese colonialismo funciona como una luz cuya potencia consiste en cosificar al sujeto? Siguiendo las reflexiones de Deleuze, la luz se caracteriza por su intensividad y cae sobre el sujeto: “ça [La lumière] vous tombe dessus et ça vous réduit à zéro”.<sup>19</sup> Lo define como un movimiento intensivo que nos envuelve y que no se puede parar (diferente del movimiento extensivo, que se puede interrumpir).<sup>20</sup> Fíjense también en que críticos como Deleuze, Lacan,<sup>21</sup> y Cixous (en su *Portrait du soleil*)<sup>22</sup> hablan de la luz/sol en términos impersonales (‘ça’), de la misma manera en que Kristeva<sup>23</sup> y Butler hablan del proceso de la abyección como un ‘algo’, indefinible. Bataille<sup>24</sup> reunirá ambos procesos en su imagen del ‘anus solaire’ (el sol no

<sup>17</sup> Una imagen parecida de un cuerpo suturado —con celular y bandera puertorriqueña en la mano— se encuentra en la portada del reciente libro de Carlos Pabón titulado *Nación post-mortem. Ensayos sobre los tiempos de insoportable ambigüedad*, San Juan, ed. Callejón, 2002.

<sup>18</sup> El término *lite* (distorsión del inglés *light*) fue por primera vez utilizado por Juan Duchesne Winter en un debate con Carlos Gil sobre el independentismo puertorriqueño (discusión que se dio en el primer número de la revista cultural *Postdata*; cf. Juan Duchesne Winter, “convalecencia del independentismo de izquierda”, en: *Postdata*, núm. 1, s.p.). Ambos críticos aplicaron el término al independentismo para debatirlo ‘como ideología finita’: el metarrelato de la revolución ha dejado de tener sentido porque la predicación de una verdad absoluta ya no funciona. Podría decirse que el término tuvo una suerte parecida a otro neologismo: *myorican* (o *neorican*), que ya se usa generalmente para referir a los puertorriqueños de EE.UU.

<sup>19</sup> Cf. Gilles Deleuze, “Les aspects du temps, la lumière”, texto inédito de las conferencias de Deleuze presentadas el 22/03 y 12/04 de 1983; una versión electrónica está disponible en <<http://www.webdeleuze.com/TXT/220383.html>>, Gran parte del texto se tradujo al italiano como “Gilles Deleuze : Luce e potenze del tempo al cinema (a cura di M. Bertolini)” en *Quaderni di Estetica*, núm. 1; pp. 9-29.

<sup>20</sup> *Ibid.*

<sup>21</sup> Lacan dirá que “Ce qui est lumière me regarde” y “ça montre”. (Jacques Lacan, *op. cit.*; p. 89).

<sup>22</sup> Cixous termina su *Portrait du soleil* con la frase: “Et maintenant, de quel sang signer ça?” (p.195) con lo cual cuestiona la posibilidad de decir ‘yo’; por analogía, la forma impersonal ‘ça’ evoca en su obra paradójicamente también el espacio de la noche como espacio de lo indeterminado (“Il fait nuit. Qui fait ça?”, p. 9), al mismo tiempo que la imagen de la sangre relaciona ese ‘ça’ con lo abyecto (“Il faut choisir une sanguine. La nuit le sang remonte les âges”, p.5). Hélène Cixous, *Portrait du soleil*, Paris, Ed. Denoël, 1973.

<sup>23</sup> Kristeva, *op. cit.*; p. 9, describe el proceso de abyección como “Ça sollicite, inquiète, fascine le désir”.

<sup>24</sup> Georges Bataille, “L’anus solaire”, in: *Oeuvres Complètes*, I: Premiers Ecrits – 1922-1940, Paris, Gallimard; pp. 79-86.



sólo como producción sino también como combustión, como desgaste). Deleuze vincula, además, la intensividad de la luz con el tiempo: el tiempo intensivo lo llama el 'orden del tiempo', y sugiere un robo del presente: el orden del tiempo no es el presente sino el instante, una inminencia que sustituye al futuro.) Bajo la 'luz' de lo *lite*, el nacionalismo cultural, como proliferación de las imágenes nacionales en una pantalla colonial, convierte el símbolo nacional en fetiche.

Ahora podemos entender por qué Sirena exista sólo "bajo un spotlight" (p. 7) y que se describe como "sirena de las playas alumbradas" (Ibíd.) que conoce "los deseos desatados por las noches urbanas" (Ibíd.); que Sirena se propone "cegar a los invitados" (p. 169), y no puede evitar cegarse a *él* mismo (Ibíd.). La brega de los personajes con su realidad no es entonces sino el intento de romper (o refractar) la luz que 'cae' sobre ellos y a la cual no hay escape posible. Aquí convergen y divergen una vez más ambas novelas cuando esa luz incomprensible pero omnipresente parece cegar a los personajes. Si Frank fue "víctima de aquella noche intransitable, la de los tres disparos, la de mi sol de medianoche" (p. 49), significa que sólo pudo interiorizar pasivamente esa luz. Al mismo tiempo, está relacionado con su carácter melancólico: el 'sol de medianoche' que estuvo presente durante 'aquella noche intransitable' del fratricidio, evoca el *soleil noir*, imagen kristeviana de la melancolía,<sup>25</sup> la imposibilidad del matricidio, una autocondenación a muerte del 'yo'. Su cuerpo, una ruina física y mental, contrasta con el cuerpo ligero y móvil —casi portátil— de Sirena:<sup>26</sup> es capaz de apropiarse la luz que lo ilumina: "Sirena se roba la luz como una ladrona. Sirena le roba los ojos a quienes la adoran" (p. 253). Así, se convierte en 'sirena', una luz activa que fascina y refleja las miradas de sus espectadores. Recuerdo que 'Sirena', la palabra latina que significa 'luna', es un símbolo bisexual y sugiere el carácter 'lunático', extravagante del personaje. Si por una parte la Luna fascina por su encanto, por otra destaca por su carácter artificial, ya que su luz es puro reflejo. En la novela, la 'selenidad' resulta el significante principal que se construye en torno a Sirena como personaje: desde el principio se evoca como una criatura 'cósmica' y divina, antes de convertirse en una creación 'cosmética'.

Como causa emanativa, la potencia del colonialismo consistiría entonces en cegar a los sujetos con su 'luz' particular, que como diría Manolo, "no te

<sup>25</sup> Julia Kristeva, *Soleil Noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987.

<sup>26</sup> La ligereza que evoca la vista del "pechito de paloma" (203) de Sirena lo acerca a la imagen de Albertine en *A la Recherche du temps perdu* de Marcel Proust (ed. Jean-Yves Tadié, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, tomo I). Marcel destaca la levedad y la luminosidad interior de Albertine, quien "éclairé d'un feu intérieur" (p. 934) parece "plus léger à porter que des plumes" (p. 933). Además, el narrador Marcel la compara con una muñeca de cera (Ibíd.); el cuerpo leve e igualmente 'portátil' de Sirena se observa en los "senitos en almíbar, frutilla de cera" (204). A diferencia de los senos naturales de Albertine (que han sido objeto de especulación por excelencia de la crítica proustiana), Sirena debe contentarse con "dos protuberancias huecas" (...) la imitación más suave de un durazno" (Ibíd.); Proust, en cambio, los describe como frutas maduras y naturales.



obliga a desviar la mirada", que simultáneamente 'abraza' y 'abrsa', un sol frío y una bola de fuego (p. 106).<sup>27</sup> Un colonialismo desalentador, intensificado por la globalización, en que el sujeto 'sale a ser otro' como el travesti que ondula en un "mar lanzallamas" (p. 203) y "entre spotlights y hielo seco" (p. 206). Esta segunda oposición intensiva (hielo-frío / fuego-calor) hace pensar en la descripción que el escritor martiniquense Edouard Glissant dio de su propia dislocación en su obra temprana *Soleil de la conscience* (1956), en que relaciona su propia experiencia diaspórica como sujeto paralizado en una 'twilight zone' de tinieblas y hielo:

*"L'Atlantique qu'il nous faut traverser maintenant, c'est la chaotique ténèbre que font nos lumières mêmes. Et voici que je gèle entre ces deux océans: le vrai et immortel abîme de mer, d'une part, qui m'exile de moi (de ma réalité, de mes racines dans le sol plantées comme autant de fourches de vérité); puis l'autre, la vague énorme d'autre part qui roule ici, parisienne. Savoir que ces deux Léviathans se fondent en un, que ce qui dénature l'être est en même temps ce qui l'oppose à la lumière" (énfasis nuestro).*<sup>28</sup>

Mientras que esa experiencia diaspórica de 'congelarse' en una luz tenebrosa ('la chaotique ténèbre que font nos lumières mêmes') está físicamente presente en *Sirena Selena*, en el caso de *Sol de medianoche* el exilio permanece interior. Para Glissant, que dice experimentar ambos, la dislocación 'congela' a su 'yo' y lo desnaturaliza.

Por enfrentar "miles [de] candilejas" (p. 8) nos hacen pensar en los bailarines travestis y transgenéricos de la película *Paris is Burning* (1990) de Jennie Livingston. Son seres que de hecho son invisibles, habitan —como bien lo formula Butler— "'uninhabitable' zones of social life".<sup>29</sup> Diderot los llamaría —como Solange, la esposa de Graubel— 'monstruos', seres incompatibles con el orden existente. En *Sirena Selena*, como en *Paris is Burning*, los travestis son marionetas de la 'abyección', ya que repulsan al mismo tiempo que fascinan. Esto nos lleva a reflexionar sobre la oscilación de Puerto Rico entre Isla del espanto, que repulsa, e Isla del encanto, que fascina y brilla bajo una luz neo(o neon?)colonial.<sup>30</sup> En este contexto, lo *lite*, lo abyecto y lo nacional son productos 'impersonales' que amenazan con borrar al sujeto, robándole su subjetividad.

<sup>27</sup> En la diáspora, el dramaturgo puertorriqueño Miguel Piñero (antes de ser él mismo apropiado por Hollywood) hizo algo parecido en su obra de teatro 'The Sun Always Shines for the Cool': el sol / 'spotlight' bajo el cual se mueven los personajes arroja sus rayos fríos sobre ellos y determina su condición existencial. (Miguel Piñero, "The Sun Always Shines for the Cool", en: *Nuevos Pasos: Chicano and Puerto Rican Drama*, Houston: Arte Público Press, 1989, pp.173-204.

<sup>28</sup> Edouard Glissant, *Soleil de la conscience*, Paris, Ed. du Seuil, 1956; p. 60.

<sup>29</sup> Cf. Butler, *op. cit.*; p. 3.

<sup>30</sup> En su *La Raza Cómica* (San Juan, ed. Callejón, 2002), Rubén Ríos Ávila confirma esta idea: "detrás de la isla del Encanto, la que promete el gozo de su nombre, tan Rico, se esconde siempre la isla del Espanto, la que pospone el goce de nombrarla" (p. 293).



## ¿MUÑOZ MARÍN COMO DRAG QUEEN?

No nos olvidemos de que un discurso político es también un travesti que recurre a estrategias manipuladoras mucho menos inocentes que la brega de los personajes de esta novela. Parte del trauma de la modernidad que ha quedado invisible en la historia y el discurso oficial es la experiencia de Vietnam narrada en la novela de Juliá. Los habitantes del hospitalillo parecen congelados en el año 1969, año en que tuvieron que salir a ser 'héroes de otra patria'. Insistimos en que las referencias a personajes y lugares exactos son escasos —tanto en Juliá como en Santos— (el trauma se presenta como situación, no como evento). Una de las referencias específicas, sin embargo, es la figura de Jaime Benítez, que Manolo ha conocido y retrata de modo poco elogioso. Se siente "iluminado por el pensamiento de que siempre quise ser un intelectual, como ellos [Jaime Benítez y Juan Ramón Jiménez]... pensé que inteligencia militar tenía que ver con eso, con *lograr un buen equilibrio entre las armas y las letras*" (p. 80; énfasis nuestro). Vale recordar la crítica de Arcadio Díaz Quiñones de esta alianza universitaria y militar en la que usa palabras muy parecidas a las del personaje Manolo: "El poder militar estaba legitimado, además, en la misma Universidad, en la que el Rector presidía, muy ufano [...] los desfiles militares del ROTC. Una nueva versión de *la vieja correlación entre las armas y las letras*" (énfasis nuestro).<sup>31</sup> La paradoja, parece, consistía precisamente en 'iluminar las conciencias' por una parte, y someter los sujetos a una práctica militar de acuerdo con la brega de Luis Muñoz Marín. La ignorancia de Sirena y Martha con respecto a la realidad caribeña recuerda la idea deleuziana de que la luz es lo contrario de la conciencia: no hay una conciencia que ilumine las cosas (como sostuvieron los Ilustrados) sino que las cosas se iluminan a sí mismas.<sup>32</sup> La idea de que el siglo XXI será para Puerto Rico un 'siglo de las luces' estaría opuesta a la que proponen estas novelas.

Señalemos también el parangón entre Martha Divine y la figura política de Luis Muñoz Marín. Martha cuenta cómo, de joven, emprendió un viaje a EE.UU. para conocer el 'inframundo' de los travestis nuyorquinos (pp. 118-119), después de lo cual vuelve a la isla como una autoridad que sabe "negociar largo y tendido" (p. 189) para contratar nuevas reclutas-travesti. De la misma manera, la estancia de Muñoz Marín en EE.UU. fue también una 'necesaria' etapa iniciática en la vida del político: regresaría a Puerto Rico con la experiencia y capacidad de poner orden en la situación de caos social y desestabilización económica de la isla. Por el fetichismo que implicó tal brega política, rechazo, pues, la tesis de Doris Sommer según la cual Muñoz Marín se negó a aceptar los fetiches políticos diciendo 'sí' al *Estado Libre Asociado*.<sup>33</sup>

<sup>31</sup> Arcadio Díaz Quiñones, *La memoria rota*, Río Piedras, Ed. Huracán, 1993:35.

<sup>32</sup> Cf. Deleuze, *op. cit.*

<sup>33</sup> Doris Sommer, "Puerto Rico afloat", in: John Perivolaris (ed.) *The Cultures of the Hispanic Caribbean*, Gainesville: University of Florida Press, 2000, 28-36; p. 33.



Al contrario, es bastante obvio que la transformación de Puerto Rico en 'escaparate' de la democracia suponía la proliferación de fetiches tanto políticos como culturales hasta llevarlos a un nivel alucinante.

Puesto que, como se ha dicho anteriormente, la luz entraña otro 'orden del tiempo', y supone el secuestro del presente, se puede entender por qué a mediados de los noventa apareció un libro importante pero poco conocido, titulado *El orden del tiempo. Ensayos sobre el robo del presente en la utopía puertorriqueña* (1995), del filósofo Carlos Gil. Aunque Gil (1995:158), como gran parte de los intelectuales puertorriqueños, sólo se limita a la isla y hace caso omiso de la diáspora, dice algo clave sobre la 'cultura' como brega, como manipulación: "La cultura es esta forma de iluminación, un cierto apetito de la mirada de un campo, que hace visibles ciertos objetos mientras obscurece otros". En este contexto problemático, ¿cuán visibles son nuestros personajes?

### PUERTO RICO: ¿TRAGEDIA O COMEDIA?

Las novelas aquí comentadas sugieren que una luz ilumina y seduce a los personajes, arrastrándolos en sueños que terminarán en lo que Juliá llama 'las pesadillas de la historia' y que aquí he llamado el trauma de la modernidad. Manolo, Sirena, Martha y los demás 'monstruos' que pasan revista en estas novelas curan sus heridas o se visten de pena en playas soleadas y alumbradas.<sup>34</sup> Usar de alguna manera su condición liminar es la única manera de sobrevivir, aunque sea como sujetos anónimos. ¿Es el travesti en *Sirena Sirena* tan visible como parece, o es también un *trompe-l'oeil* para el lector? Sirena se crea como lo que Jouve llama 'effet personnage', un efecto fantasmático que opera sobre el lector:<sup>35</sup> el lector visualiza una multiplicidad de voces-travesti que no se identifican pero refieren oblicuamente a "Sirena Sirena". No puede sino resultar irónico cuando se lee que "Ella [Sirena] no tiene que ocuparse. Ella tiene su voz" (214), ya que es de ésta justamente que carece. En esto no difiere de Manolo; es revelador lo que dice de los demás habitantes dulcemente tragicómicos del hospitalillo: "somos como los gatos; nos escondemos por el fracaso de estar heridos, o cercanos a morir [...] somos gente que a medianoche siempre está despierta" (9); como lugar de la herida, la playa es también el espacio de lo abyecto. Nuestro detective desilusionado es, finalmente, un 'Pérez cualquiera'; como Meursault en *L'Étranger*, es un 'monsieur tout le monde'. Al travesti le queda la falsa opción entre hacerse visible con "ademanos demasiado femeninos, estudiadamente femeninos" (9), y hacerse

<sup>34</sup> No es casual que Mayra Santos diga que está trabajando en una obra de teatro titulada *Nuestra Señora del Spotlight*. En su más reciente novela, *Cualquier miércoles soy tuya* (Barcelona, Mondadori, 2002), la escritora retoma la idea de una luz que ciega; el yo-narrador sugiere la presencia de una "Luz que arde en los ojos. Luz que obliga a mirar por entre las pestañas. Luz que en cualquier otra parte anunciaría un holocausto nuclear, una anomalía ecológica". (p. 112).

<sup>35</sup> Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1992.



miméticamente invisible, desapareciendo sobre un fondo de glamour que lo fascina. En realidad las ilusiones obligan al sujeto a esconderse, a hacerse invisible.

En suma, tanto los travestis como Manolo y los habitantes del 'hospitalillo', se mueven en un mundo falto de estabilidad que los marca sensiblemente. Todos se dedican —aunque de maneras diferentes— a la brega como modo de “jugar sin saber de antemano cómo terminará el juego”.<sup>36</sup> Para bregar bien, hay que afirmarse ocultándose parcialmente, usar estratégicamente su dualidad, acercarse al otro sin coincidir nunca por completo con él.<sup>37</sup> Más que la aparente frivolidad que implica, la brega no es tanto una opción entre la vida y la muerte sino más bien una manera de sobrevivir a expensas del propio 'yo'. Las novelas aquí comentadas ponen y vuelven a poner el dedo en la llaga: el precio que se paga por la brega es aquél del cuerpo roto y suturado: sea éste un cuerpo espectacular, fascinante cuya voz queda reducida a “ensayos de recording” (7), sea el cuerpo enfermo olvidado entre “vasos plásticos, botellas de cerveza vacía, bolsas Burger King, vidrios rotos y wine coolers a medio tomar” (19); salir a ser otro, desdoblarse, es en última instancia vestirse de pena.

Marx solía decir que la historia se repite como tragedia o como comedia. El trauma puertorriqueño de la modernidad narrado en *Sirena Selena* y *Sol de medianoche* nos lleva a pensar que la historia puertorriqueña no se repite como ninguna de las anteriores, ¿...o quizás como ambas? Avanzan la idea de que la brega es la única alternativa para sobrevivir como intento de hacer más soportable la *unbearable lightness* del ser puertorriqueño en la postmodernidad; atractivo cross-over o cuerpo en ruina, visible y seductor o invisible horror, selena activa e indócil o pasivo investigador inmóvil, estos personajes sobreviven con cierta dignidad, lo cual resumen con-jugando un verbo: 'bregar'.

*Kristian Van Haesendonck*  
*Universidad de Leiden*  
*Holanda*

<sup>36</sup> Arcadio Díaz Quiñones, *El arte de bregar*, San Juan, Ed. Callejón, 2000; p. 32.

<sup>37</sup> Homi Bhabha define el mimetismo colonial como 'to be almost the same but not quite' (Homi Bhabha, "Of mimicry and man: the ambivalence of colonial discourse"; in: *Modern literary theory: a reader*. Ed. Patricia Waugh & Philip Rice, London: Edward Arnold, 380-387; p. 381). El colonialismo lleva a un desdoblamiento del sujeto, lo cual se observa también en la brega: la brega puertorriqueña no rompe el discurso del colonialismo *lite*. Implica lo que Bhabha (*ibid.*; p. 382) llamaría "a proliferation of inappropriate objects", la apropiación de objetos fetiche.