

¿QUIÉN CANTA? BOLERO Y AMBIGÜEDAD GENÉRICA EN *SIRENA SELENA VESTIDA DE PENA* DE MAYRA SANTOS-FEBRES

Resumen

Sirena Selena vestida de pena presenta al género musical del bolero y al personaje del travesti como elementos desestabilizadores de la dicotomía tradicional de géneros sexuales. Por una parte, en la representación de los boleros que hace Selena se concentra el deseo del imaginario colectivo, el drama y el discurso del romance caribeño. Tanto la cantante como su audiencia intercambian signos del deseo colectivo que típicamente se han asociado a las relaciones heterosexuales. En esta novela, estos signos cambian continuamente debido a la ambigüedad del mensaje y también al personaje mismo. Por otra parte, la figura del travesti actúa como un "tercer" término que cuestiona las dualidades de género y que con su propia actuación crea identidades en constante movimiento y que se alejan de las representaciones del deseo que señalan las dicotomías del deseo heterosexual.

Palabras clave: *Mayra Santos-Febres, bolero, géneros sexuales, travestismo, Sirena Selena vestida de pena*

Abstract

The novel Sirena Selena vestida de pena presents the musical genre of bolero and the character of the transvestite as elements that can shudder traditional gender roles. In one hand, Selena's performance of boleros mirrors a collective desire, the drama of the music and the romantic discourse of the Caribbean. Both the performer and the audience are constantly exchanging signs of desire that have been typically associated with heterosexual desire. In this novel, nevertheless, these signs do not only signify heterosexual desire, but can also be applied to homosexual desire. The messages, the signs and the exchanges are constant and ambiguous. On the other hand, the figure and the character of the transvestite also help to build the ambiguity of the novel. As a performer, the transvestite acts as or occupies a "third" term, she is constantly creating new identities that do not fit within the classical dichotomies of gender roles.

Key words: *Mayra Santos-Febres, bolero, gender roles, transvestites, Sirena Selena vestida de pena*

Mayra Santos-Febres se considera una de las escritoras contemporáneas más importantes en Puerto Rico. En 1991, se da a conocer con dos libros de poemas: *Anamú y Manigua* y *El orden escapado*. Santos-Febres ha obtenido importantes premios como Letras de Oro, en 1994, por su colección de cuentos *Pez de vidrio* y el premio Juan Rulfo, en 1996, por el cuento "Oso blanco"

que forma parte de la colección *El cuerpo correcto*. Su primera novela, *Sirena Selena vestida de pena* (2000) representa la consolidación de su estilo y de una serie de temas que ya se perfilaban en su narrativa anterior.

*Sirena Selena vestida de pena*¹ tiene como protagonista a un adolescente gay con una voz privilegiada. Martha Divine, una vieja travesti, lo descubre recogiendo latas por las calles, lo convierte en Sirena Selena, y lo trae a su bar para que cante. Sin embargo, las leyes en Puerto Rico prohíben que trabajen los menores de edad. Martha Divine decide llevarse a Sirena Selena para la República Dominicana y presentarla en el show de un hotel turístico. El objetivo final de Sirena, sin embargo, es llegar a Nueva York. La novela termina con el viaje de la protagonista. Como relato paralelo al de Sirena se da la historia de Leocadio, un adolescente dominicano que pudiera representar el pasado de Sirena, o Sirena el futuro de éste. La mayor parte de la novela transcurre en República Dominicana con diferentes capítulos donde Martha Divine le cuenta a Sirena sobre el submundo de los travesties en Puerto Rico o donde Sirena recuerda sucesos de su vida.

La lectura de *Sirena Selena vestida de pena* revela una manipulación de las apariencias determinadas por el uso de la música, específicamente del bolero, y de la figura del travesti. Ambos elementos funcionan como catalizadores de todos los posibles enmascaramientos que sirven de vía para desestabilizar las categorías binarias que determinan los géneros.

En los últimos años se ha visto una paulatina incorporación de temas homosexuales y del travestismo en la literatura en español. En parte esto se da como una consecuencia lógica del movimiento por los derechos de los homosexuales y, por otra parte, por el hecho de que la sexualidad ha dejado de ser parte exclusiva del espacio privado resaltando así la conexión que existe entre la sexualidad y las ideologías, sobre todo aquellas que mantienen el poder político sexual. El modelo construccionista resalta la idea de que toda identidad es una construcción, incluyendo la identidad sexual. Sobre este punto, Judith Butler señala:

The presuppositions that we make about sexual bodies, about them being one or the other, about the meaning that are said to inhere in them or to follow from being sexed in such a way are suddenly and significantly upset by those examples that fail to comply with the categories that naturalize and stabilize that field of bodies for us within the terms of cultural conventions. Hence, the strange, the incoherent, that which falls 'outside,' gives us a way of understanding the taken-for-granted- world of sexual categorization as a constructed one, indeed, as one that might well be constructed differently.²

¹ Mayra Santos-Febres. *Sirena Selena vestida de pena*. Barcelona: Mundadori, 2000.

² Judith Butler. *Gender Trouble: Feminism and The Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1990; p. 110.

La idea ya naturalizada de los géneros masculino y femenino se problematiza con la incorporación de figuras como la del travesti, el transexual o el hermafrodita. En este caso, Santos-Febres utiliza al adolescente travesti como un agente que cuestiona las categorías convencionales. El personaje de Sirena Selena sintetiza la ambigüedad no sólo en el vestir y la manera de actuar, sino porque su personaje se inscribe dentro de la economía discursiva del bolero, que en esta novela juega un papel fundamental.

La incorporación de la música, sobre todo la del bolero, es bastante común en la literatura caribeña de las últimas décadas. La propia Santos-Febres lo comenta en su ensayo "Salsa as Translocation" donde traza la historia de este género musical relacionándolo a las representaciones de clase y raza.³ Por su parte, Frances Aparicio afirma que los nuevos escritores puertorriqueños han reivindicado y transformado los discursos de la música popular al incorporarlo a la literatura, al mismo tiempo que la narrativa se ha enriquecido haciéndose híbrida.⁴ En la novela de Santos-Febres se incorpora la música del bolero para significar, como el propio título de la novela lo indica, la angustia. Sirena Selena, al interpretar los boleros, no sólo se viste de mujer sino también de pena. Las "dragas", término que se usa en la novela para los travesties, descubren y se identifican con esta pena desde la primera vez que ven al joven:

Recogía latas por los alrededores del Danubio y, casi sin darse cuenta, tarareaba un bolero de los de su abuela. Lo cantó a viva voz, lo cantó para percatarse ella misma de su agonía, como un perro agonizante lo cantó... Las dragas que le oyeron el bolero quedaron boquiabiertas... Pero de repente empezaron a oír un murmullo de pena, una angustia desangrada que se les metía por las carnes y no las dejaba estar lo suficientemente alertas... No podían sino recordar cosas que les hacían llorar, y les despegabán las pestañas postizas de los párpados. Tuvieron que girar tacones y alisarse las pelucas para oír mejor. Así, lelas, lograron llamar a su manager, Miss Martha Divine, para que oyera aquel portento de bugarroncito con voz de ángel dominical.⁵

A simple vista parecería que el bolero encierra en sí la representación por excelencia de la relación heterosexual. El bolero le canta al amor, al desamor, al odio, a la fidelidad, la traición, la separación y el reencuentro entre el hombre y la mujer. Para Iris Zavala, el bolero es texto cultural enciclopédico de las fantasías sobre el amor.⁶ De acuerdo con Rafael Castillo Zapata, el bolero se sustenta, tanto en el melodrama del siglo XIX y las maneras estilísticas de la poesía romántica y modernista como en otras manifestaciones de la cultura

³ Mayra Santos-Febres. "Salsa as Translocation." Eds. Celeste Fraser Delgado & José Esteban Muñoz. *Everynight Life: Culture and Dance in Latin/o America*. Durham & London: Duke University Press, 1997: 175-188.

⁴ Frances R. Aparicio. "Entre la guaracha y el bolero: un ciclo de intertextos musicales en la nueva narrativa puertorriqueña." *Revista Iberoamericana*. 59.162-163 (Jan-June 1993): 73-89; p. 86.

⁵ Santos-Febres, *Sirena Selena...*, *op. cit.*; p. 10.

⁶ Iris M. Zavala. *El bolero: Historia de un amor*. Alianza, 1991.

popular como la radionovela y el folletín.⁷ En todas estas manifestaciones predominan los conflictos del amor heterosexual. La lírica del bolero parece conformar parte del imaginario colectivo cuyo lenguaje del deseo se ha naturalizado tanto como las propias categorías de género sexual.

Si partimos de la premisa propuesta por Analy Lorenzo, en "Bailar boleros", donde afirma que el bolero canta el lenguaje del deseo cuyo espacio y escena es el cuerpo, entonces, la figura del intérprete cobra mayor protagonismo.⁸ El intérprete, de acuerdo con Castillo Zapata, expresa sus propios sentimientos, así como también los sentimientos de la comunidad a la que interpreta.⁹ El bolero, de acuerdo con Zavala, es la "puesta en escena del individuo en su búsqueda de la alteridad, lo 'otro', el 'otro', la 'otra', en un reparto social de la seducción, el deseo y el placer".¹⁰ Este género musical, por tanto, parece siempre haber funcionado dentro de los parámetros de una economía sexual regida por las categorías binarias de lo masculino y lo femenino. Sin embargo, la propia Zavala llama la atención acerca de la cualidad del bolero como representación ambigua y señala que esta ambigüedad parte, precisamente, de la posibilidad de ocultar la verdad y por el hecho de que la "verdad" no está nunca donde se cree que está, sino donde se desea que esté. Es a través de la interpretación que el mensaje adquiere sentido y éste cambia de acuerdo a la intervención del intérprete.¹¹ Parece paradójico hablar de ambigüedad sexual como característica de un género que por tradición se alimenta y, a su vez, alimenta un imaginario colectivo regido por la dicotomía de los géneros. Sin embargo, esta ambigüedad se puede dar a partir de la propia gramática que rige la lírica y de acuerdo a la posición que en ella ocupa el intérprete. Zavala lo resume en los siguientes términos:

El juego conjura la ambigüedad sexual: un *tú* (auditor-receptor) que puede siempre metamorfosearse en *ella* o *él*. Se privilegia la polivalencia de la superficie de los géneros sexuales en lo imaginario... Los sujetos gramaticales se hacen circulares en el espacio común del encuentro poético y en la voz que lo transcribe... Ese ordenamiento de los seres y su repartición —mujer/hombre— designa dos situaciones culturales y sociales diferentes que inciden sobre el mensaje. La distinción primaria —sexo de intérprete— tiene consecuencias importantes, pues a partir de ella, la recepción del mensaje será interpretado y recodificado mediante el concurso de las facultades corporales, intelectuales, espirituales y afectivas.¹²

⁷ Rafael Castillo Zapata. *Fenomenología del bolero*. Venezuela: Monte Avila Latinoamericana, 1990. p. 36.

⁸ Analy Lorenzo. "Bailar boleros." *Inti*, 45 (Primavera 1997): 315-321.

⁹ Castillo Zapata, *op.cit.*; p. 43.

¹⁰ Iris M. Zavala. "De héroes y heroínas en el imaginario social: el discurso del bolero." *Casa de las Américas*, 30.179 (Mar-Apr 1990): 123-129; p. 124.

¹¹ *Ibid.*; pp. 125-127.

¹² *Ibid.*; p. 126.

Los enunciados en el bolero, por tanto, siempre están en proceso de rearticulación generando nuevos significados de acuerdo a la ocasión. Evidentemente, esta capacidad de cambio, y la ambigüedad a la que se hace referencia antes, se acentúa con la figura del travesti como el portador del mensaje, mensaje que como se señaló, a simple vista parece destinado a reforzar los estereotipos del deseo estrictamente limitado a las categorías de género ya naturalizadas. El travesti aquí, funciona como el "tercer término" al que alude Marjorie Garber, es decir, como modo de articulación de un espacio de posibilidad y también como síntoma de la crisis de los sistemas binarios. A través de la figura del travesti se pone en tela de juicio la falacia de los absolutos y de las identidades establecidas. Al respecto, Garber señala:

The 'third' is that which questions binary thinking and introduces crisis—a crisis which is symptomatized by *both* the overestimation *and* the underestimation of cross-dressing. But what is crucial here—and I can't hardly underscore this strongly enough—is that the 'third term' is *not a term*. Much less is it a *sex*. Certainly not an instantiated 'blurred' sex as signified by a term like 'androgynous' or 'hermaphrodite,' although these words have culturally specific significance at certain historical moments. The 'third' is a mode of articulation, a way of describing a space of possibility.¹³

De acuerdo con Terri Castle, el travestismo nunca es un acto inocente, sino intencionalmente expresivo que, en el fondo, revela necesidades ocultas.¹⁴ En la novela de Santos-Febres el travesti funciona como ese tercer signo que, al mismo tiempo que se reconoce como construcción, cuestiona la rigidez de las representaciones binarias y crea ese espacio desde donde "actuar" otras posibilidades. En este sentido es intencionalmente expresivo, así como lo es también la música del bolero. El intérprete del bolero "actúa", interpreta las letras de los boleros como si se tratara de sus propias experiencias y como si estas experiencias hubieran contribuido a formar su propia identidad. En realidad, en ambos casos se trata de una máscara pues todos los personajes en esta novela tienen una idea de cómo deben ser y cómo se deben comportar, sin embargo, la identidad, como tal, se pone en entredicho ya que nadie es lo que dice ser. La invención, por tanto, es fundamental en el desarrollo de estos personajes que se van "haciendo" a través de su actuación dentro y fuera del escenario.

El personaje de Sirena reúne estas dos vertientes pues se trata de una travesti que canta boleros. Es interesante ver la forma en que Sirena llega a hacer ambas cosas. Antes de ser travesti, Sirena se dedica durante un tiempo a la prostitución. Una noche, mientras un señor le practica sexo oral, el joven recuerda los boleros que le cantaba su abuela y los comienza a cantar:

¹³ Marjorie Garber, *Vested Interests: Cross-Dressing and Cultural Anxiety*. New York & London: Routledge, 1992; p. 11.

¹⁴ Terry Castle, "The Culture of Travesty: Sexuality and Masquerade in Eighteenth-century England." Eds. G.S. Rousseau & Roy Porter, *Sexual Underworlds of the Enlightenment*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1988: 156-179; P. 157.

Sirena seguía entonando boleros, uno tras otro y mientras más de adentro los sacaba, más lento chupaba el señor... Una enamorada parecía aquel circunspecto señor cagado de miedo, cagado y sobre cogido de deseo... Cantó por veinticinco minutos sin parar... De pronto, al final del bolero "Tentación", la Sirena marcó con un chorro espeso el anhelado final de su letanía de recuerdos.¹⁵

A partir de este momento el bolero se transforma en un arma que utiliza Sirena para marcar su espacio. Cuando Martha Divine la convierte en Sirena Selena no está haciendo sino unir dos de los signos más definitivos del personaje. Por una parte, tiene su referente en la figura de Selena, desaparecida cantante méxico-americana, que además de estar envuelta en la tragedia, es también portadora de un tercer término que, en su caso, apunta a un espacio de posibilidades en términos de raza, sexo y clase. Por otra, a la figura de la Sirena, que con su canto equivoca los movimientos de los hombres a su alrededor. Sirena es como una especie de Medusa que deja a todos petrificados no sólo con su voz sino también con su mirada.

El personaje de Sirena Selena funciona como agente desestabilizador, precisamente, porque resulta ambiguo. Se dice que "muchos habían jurado dar cualquier cosa por verlo desnuda, quién sabe si hombre o si mujer, si ángel escapado de los cielos o Luzbel adolescente".¹⁶ Sirena nunca es lo que se espera que sea, sino lo que se desea encontrar, aunque no se manifieste de manera explícita. Su poder está en su voz y en sus ojos, pero sobre todo en el conocimiento que tiene de las necesidades del ser humano y en la capacidad de actuar de acuerdo a estas necesidades.

Guiada por Martha Divine decide dedicarse a la actuación, a ser cantante de boleros, draga del Caribe y aspirante a draga primer mundista, su objetivo final es cantar en los bares de Nueva York. Para lograr esto, Sirena Selena explota todo el imaginario libidinal colectivo inscrito en el bolero, así como también, todo el misterio que provoca a su alrededor su ambigüedad sexual. Martha Divine, al convertirla en diva misteriosa, la presenta a varios empresarios:

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...¹⁷

Martha Divine le presenta al magnate Hugo Graudel y éste queda prendido del halo misterioso que emana de Sirena. Hugo se queda hipnotizado cuando Sirena lo mira, algo que no pasa desapercibido para Sirena. Un día después, Sirena va a la playa pero no está vestida en ropas de mujer, sin embargo, Hugo se da cuenta de que se trata de la misma persona:

¹⁵ Santos Febres, *Sirena Serena...*, *op. cit.*; pp. 92-93.

¹⁶ *Ibid.*; pp. 63-64.

¹⁷ *Ibid.*; p. 49.

Hugo Graudel... la reconoció como Sirena Selena. La notó maliciosa sobre la arena y la recordó vestida de bolerosa, parada en el lounge del Jarama, cantando como si se le fuera a salir el alma por la boca. Frágil la recordó y omnipotente, pelinegra y en la arena, alumbrada por los reflectores, sola, absolutamente sola. La deseó así, tan chiquita, tan nenito callejero. La reconoció como la mujer de sus sueños.¹⁸

Sirena actúa de acuerdo al deseo de Hugo y cuando lo hace nunca abandona su representación. Esto despierta la curiosidad en Hugo que quiere saber cómo puede convertirse tan fácilmente de ser un muchachito a ser "la imagen de la perdición, en la mujer fatal de sus sueños, en lo imposible".¹⁹ Garber afirma que el personaje travesti mantiene la fantasía desplegando una retórica del vestir, el nombrar y el actuar.²⁰ De manera que el misterio que provoca el personaje, no viene sólo por el hecho de que Sirena elija vestirse de mujer, sino también porque actúa de acuerdo con las expectativas que los demás tienen en un momento determinado pero, sobre todo, porque todo el montaje tiene como soporte el repertorio discursivo del bolero que tiende a acentuar su apariencia de 'mujer fatal'.

El personaje de Hugo no puede resistir la atracción que siente por Selena y se la lleva a la casa con el pretexto de preparar un show privado para amigos empresarios. El triángulo amoroso típico del bolero se da con Solagne, la esposa de Hugo, quien se da cuenta de lo que Selena despierta en su esposo. Aquí, Sirena se encuentra en desventaja tanto en términos de sexo como de clase. Sin embargo, resulta ser el espacio ideal para el desarrollo del discurso del bolero. Sirena hace un despliegue de seducción, Hugo siente que si no la tiene se muere y Solagne trata todo el tiempo de recordarle a Sirena que ella es 'la señora de la casa'. Este melodrama se da dentro del espacio idílico caribeño. Castillo Zapata al hablar de los elementos recurrentes del bolero, señala:

Elementos de una utilería recurrente, eternamente reciclada, el mar, la luna, la noche, las palmeras, constituyen los puntos de referencia espaciales predilectos de ese hablante que prefiere actuar, representar siempre su amor en un escenario abierto. Como si la peripecia amorosa no pudiera vestirse consistentemente más que en un espacio que incluyera siempre esos elementos como piezas claves de su topografía, él no es capaz de concebir el amor en una atmósfera distinta a la que envuelve a las playas y a las islas del Caribe, ombligo del mundo donde nació su dramaturgia, la dramaturgia oceánica, marina, del bolero.²¹

En medio de este fabricado paraíso, finalmente, Sirena debuta para los ricos empresarios. Selena actúa y el público se queda hipnotizado con su voz.

¹⁸ *Ibid.*; pp. 59-60.

¹⁹ *Ibid.*; p. 108.

²⁰ Garber, *op. cit.*; p. 134.

²¹ Castillo Zapata, *op. cit.*; p. 59.

Después del espectáculo el triángulo amoroso queda resuelto. Selena ha dominado por completo la situación y después de su actuación Hugo la lleva a un hotel donde le jura: "Te amaré, Selena, como siempre quise amar a una mujer, como siempre quise amar a una mujer...".²² Mientras tanto Sirena se empeña en encontrar, como en otras ocasiones, un bolero que sintetice lo que está ocurriendo, y que "completará el cuadro de lo bellos que se deben ver los dos a la luz de la luna".²³

El encuentro sexual, de alguna manera, desarma a Sirena que, por un momento, deja de actuar cuando Hugo la comienza a desvestir. Es interesante que al comienzo de la novela se dediquen varias páginas a describir la manera en que Martha Divine transforma al muchacho en Sirena Selena, desde el maquillaje hasta el ensayo de los gestos y de las frases. Aquí la descripción se da a la inversa enfatizando así la manera en que se construye y se deconstruye la imagen de Sirena:

De la cintura para abajo emerge una gran faja, un artificio de telas tapando el sitio de donde Hugo sospecha salen todos los misterios de Sirena. Inserta un dedo, otro, dos más, empujando hacia abajo aquello que lo aleja de lo que hace mujer a Selena.²⁴

Al describir lo que se esconde debajo de la faja y las telas, como lo que la hace mujer, se crea una ambigüedad en términos del discurso y se da la ilusión de que lo que determina la identidad de Sirena como mujer es, precisamente, el hecho de tener genitales de hombre. El juego de los significantes se acentúa a medida que Sirena se desprende de toda su ropa.

De repente, todo calla y un profundo silencio es el testigo de lo que Hugo vio, solo él y el silencio. La Sirenita quinceañera quedó desnuda bajo las manos de su anfitrión, unas medias de nylon perlado a media pierna, el pie enmarcado en tacos plateados, su único hábito tirado en la grama, enroscándosele a los pies como una espuma de mar. Los bucles perfumados, la cara perfectamente hecha en tonos malva-coral, el cuerpecito menudo, la tez bronceada y cremosa, el pechito, los hombritos, las caderitas y, en medio de aquella menudencia, una verga suculenta, ancha como un reptil de agua, ancha y espesa, en el mismo medio de toda aquella fragilidad.²⁵

De acuerdo con Garber, en la narrativa de travestis la "verdad" acerca del género y la sexualidad, por lo general, se revela en la cama.²⁶ La descripción de la relación sexual entre Hugo y Selena constituye uno de los mejores ejemplos de la ambigüedad que se crea en las categorías al introducir al personaje del travesti. En esta escena Selena penetra a Hugo, quien la sigue tratando como

²² Santos Febres, *Sirena Selena*, op. cit.; p. 218.

²³ *Ibid.*; p. 219.

²⁴ *Ibid.*; p. 219.

²⁵ *Ibid.*; pp. 219-220.

²⁶ Garber, op. cit.; p. 202.

a una mujer pero, al mismo tiempo, llamándola "sirenito". Sirena, por su parte, se resiste a dejar de lado su personaje, e inclusive, como en los viejos tiempos, intenta canturrear algún bolero, sin embargo, se turba cuando Hugo la llama en masculino y es en ese momento, viendo la entrega total de Hugo, que decide que no puede dejar de lado su papel:

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?²⁷

En lugar de entregarse, Sirena se va del hotel mientras Hugo duerme, llevándose su reloj y su billetera que, supuestamente, le servirán para emprender su viaje a Nueva York. Sirena termina como la mujer fatal del bolero, como la falsa seductora.

Después de la última escena entre Hugo y Selena se incluye una escena que marca un momento de reflexión acerca de cómo se perciben los géneros sexuales. El joven Leocadio quiere que su amigo Migueles le enseñe a bailar y para esto utilizan la pista de baile del hotel en el cual trabajan. Leocadio, reflexiona:

Uno hombre, el otro mujer, aunque puede ser el más chico, que no necesariamente sea un hombre el más fuerte ni el más grande que el otro, sino el que dirige, el que decide, el que manda. Hay muchas maneras de mandar, muchas formas de ser hombre o 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 mujer. Y si ella decide adónde va, entonces es el hombre, pero si se queda entre los brazos de Migueles, que dirige, es una mujer. ¿Y si fue ella quien lo convence a bailar, quien lo atrae con su cara caliente y sus trampas? Entonces, ¿quién es el hombre, la mujer? ¿Si fuera yo quien lo llevara para adelante y para atrás, quien supiera dónde queda el switch de la luz y lo encendiera para que aparezcan pajaritos de luces vibrando contra las paredes? ¿Y si un turista toma a Migueles por la cintura y lo dirige a él y lo invita a pasear en su carrazo hasta las playas y él es quien tiene los billetes? ¿Cuál es el hombre?... Y Migueles es mi hermano que me enseña a bailar, y me trata como a un hombre, pero baila conmigo aunque yo sea chiquito y delicado. Me respeta y baila conmigo. Yo soy de respeto y cuando crezca, me vestiré de más respeto y vendré a bailar aquí...²⁸

Las reflexiones de Leocadio sintetizan la relación entre el poder y la identidad sexual. Leocadio, desde su corta edad, se da cuenta del poder que tienen las apariencias y la conducta en la construcción de la identidad, pero sobre todo, hace referencia a la manera en que esta identidad se transforma continuamente. Leocadio ya predice un futuro como travesti al afirmar que se "vestirá" y

²⁷ Santos-Febres, *Sirena Selena*, op. cit.; p. 256.

²⁸ *Ibid.*; pp. 258-259.

tendrá el respeto de los demás. Lo cierto es que el personaje de Leocadio representa el pasado de Selena. Martha Divine así lo reconoce cuando advierte que podría convertirlo en la próxima Sirena Selena para poder continuar con su negocio en República Dominicana.

La novela termina con una travesti amenizando un show en el cual le cuenta al público acerca del abandono de su marido. Se queja del desamor y de las injusticias y termina por alentar al público a olvidar los malos momentos y a pensar en forma positiva para poder alcanzar sus sueños. Su charla representa un llamado a mantener las apariencias, a vivir de la fantasía. Por otro lado, su discurso pasa por muchas de las facetas que predominan en el bolero: el amor, la traición, el desengaño, el sufrimiento y, por último, la esperanza de que en otro momento se encontrará un nuevo amor. Según Fernando Feliú, para los personajes en este tipo de novela, "el bolero ofrece una manera de entender el mundo, una forma de conocimiento acompañada de un lenguaje que usan como referente para interpretar las pasiones y las relaciones humanas".²⁹ Sin embargo, la lírica de los boleros tiene, a su vez, como referente un imaginario colectivo de conducta determinado por las diferencias entre los géneros. La subversión, a nivel del discurso, y la desestabilización de estas categorías sólo es posible desde la posición del intérprete que tiene la oportunidad de alterar continuamente los géneros gramaticales creando más ambigüedad. En el caso de la novela de Santos-Febres, esta ambigüedad se amplía con la presencia del personaje travesti. Sirena Selena, por tanto, representa ese tercer término, al que hace referencia Garber, y que apunta hacia un nuevo espacio desde donde rearticular el deseo.

Ivonne Cuadra
Universidad de Northern Iowa
Iowa

BIBLIOGRAFÍA

- Frances R. Aparicio. "Entre la guaracha y el bolero: un ciclo de intertextos musicales en la nueva narrativa puertorriqueña." *Revista Iberoamericana*. 59.162-163 (Ene-junio 1993): 73-89.
- Judith Butler. *Gender Trouble: Feminism and The Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1990.
- Rafael Castillo Zapata. *Fenomenología del bolero*. Venezuela: Monte Avila Latinoamericana, 1990.

²⁹ Fernando Feliú. "La vuelta al Caribe en 80 boleros: La importancia de llamarse Daniel Santos." *Cupey* 13 (1996): 124-135; p. 129.

- Terry Castle. "The Culture of Travesty: Sexuality and Masquerade in Eighteenth-century England." Eds. G.S. Rousseau & Roy Porter. *Sexual Underworlds of the Enlightenment*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1988: 156-179.
- Fernando Feliú. "La vuelta al Caribe en 80 boleros: *La importancia de llamarse Daniel Santos*." *Cupey* 13 (1996): 124-135.
- Marjorie Garber. *Vested Interests: Cross-Dressing and Cultural Anxiety*. New York & London: Routledge, 1992.
- Analy Lorenzo. "Bailar boleros." *Inti*. 45 (Spring 1997): 315-321.
- Mayra Santos-Febres. "Salsa as Translocation." Eds. Celeste Fraser Delgado & José Esteban Muñoz. *Everynight Life: Culture and Dance in Latin/o America*. Durham & London: Duke University Press, 1997: 175-188.
- Mayra Santos-Febres. *Sirena Selenia vestida de pena*. Barcelona: Mundadori, 2000.
- Iris M. Zavala. "De héroes y heroínas en el imaginario social: el discurso del bolero." *Casa de las Américas*. 30.179 (Marzo-abril 1990): 123-129.
- Iris M. Zavala. *El bolero: Historia de un amor*. Alianza, 1991.