

**¿POR QUÉ HUGO LLAMA A SIRENA SIRENITO?:
MASCULINIDAD E IDENTIDAD SEXUAL
EN *SIRENA SELENA VESTIDA DE PENA* (2000),
DE MAYRA SANTOS-FEBRES**

WHY DOES HUGO CALL SIRENA SIRENITO?
MASCULINITY AND SEXUAL IDENTITY IN *SIRENA SELENA
VESTIDA DE PENA* (2000) BY MAYRA SANTOS-FEBRES

Sunil Raju
Estudiante de Pregrado
Florida Atlantic University (EE.UU).
Correo electrónico: sraju2017@fau.edu

Resumen

Este trabajo explora cómo las vivencias de Hugo Graubel, un personaje de la novela *Sirena Selena vestida de pena* de Mayra Santos-Febres, lo llevan a identificar al epónimo protagonista como Sirenito. La masculinización del nombre resulta extraña, dado que Sirena es en realidad un adolescente conocido más popularmente por sus actuaciones como diva. Un análisis del comportamiento sexual de Hugo indica la represiva influencia de las normas sociales y su anhelo por la pareja que lo deje recuperarse del trauma de su pasado. Se demuestra que Sirena es ese individuo, una representación del Hugo-niño que el empresario está buscando. La femineidad del joven también juega un rol en su atractivo, alimentando la ilusión de Sirena como una amante mujer. Al considerar su historia se revela por qué el muchacho decide rechazar la propuesta de Hugo; tal relación hubiera terminado la independencia laboral y sexual de Sirena.

Palabras clave: Mayra Santos-Febres, roles sexuales, travestismo, normas genéricas, homosexualidad

Abstract

This essay explores how the experiences of Hugo Graubel, a character

in Mayra Santos-Febres' *Sirena Selena vestida de pena*, lead him to identify the eponymous protagonist as Sirenito. The masculinization of his name appears strange, as Sirena is in reality an adolescent better known for his performances as a diva. An analysis of Hugo's sexual behaviors indicates the repressive influence of social norms and his longing for the partner who allows him to recover from the trauma of his past. It is demonstrated that Sirena is that individual, a representation of the teenage Hugo and object of the magnate's search. The boy's femininity also plays a role in his allure, contributing to the illusion of Sirena as a female lover. Upon considering his story, it is revealed why the young man decides to reject Hugo's proposal; such a relationship would have ended Sirena's independence as a performer and sexual partner.

Keywords: Mayra Santos-Febres, sexual roles, transvestism, gender norms, homosexuality

Recibido: 22 de febrero de 2019. *Aprobado:* 29 de marzo de 2019.

En su primera novela, *Sirena Selena vestida de pena* (2000), la escritora puertorriqueña Mayra Santos-Febres (Carolina, 1966-) coloca en el centro personajes periféricos y les ofrece protagonismo. La periferia en la que se encuentran no es física o geográfica, sino genérica y sexual: son travestis, homosexuales y transexuales. Al centrarse en estos individuos marginales, la autora explora cómo las reglas de conducta sexual que la sociedad impone disminuyen otras posibilidades de identidad sexual que no se ajustan a la norma.

Antes de convertirse en Sirena Selena, el protagonista de la novela se hacía llamar Sirenito. Se ganaba la vida prostituyéndose después de la muerte de su abuela, y tomaba el rol activo en sus relaciones sexuales. Martha Divine, una mujer transexual con "sangre de empresaria", descubre a Sirenito en la calle y decide transformarlo en Sirena, un travesti que asombra a todos con su extraordinaria aptitud para cantar boleros. Los dos salen de Puerto Rico rumbo a la República Dominicana para que Sirena pueda trabajar ofreciendo espectáculos, siendo un menor de quince años. En la isla vecina la diva cautiva a Hugo Graubel, un hombre de negocios que ha conseguido una alta posición socioeconómica a expensas de reprimir su compleja sexualidad.

Los clientes de Sirena lo ven como una artista magnífica, no como un niño de la calle, vulnerable y desprotegido. Sin embargo, Hugo termina adoptando el nombre masculino para referirse al joven, ignorando el simulacro que la misma Sirena se había ido trabajando para llegar a una transformación total. ¿Por qué Hugo decide masculinizar su nombre? ¿Podría esto interpretarse como un desinterés por parte del magnate de la faceta femenina de Sirena, de cuyo simulacro depende el éxito y la aprobación de un público predominantemente masculino? En este análisis sobre los juegos de roles sexuales de los personajes de Santos-Febres se incorporarán teorías de género, masculinidad y roles sexuales desarrolladas por el antropólogo puertorriqueño Rafael L. Ramírez y el sociólogo dominicano E. Antonio de Moya. Estas lecturas iluminarán la reacción final de Sirena ante las palabras de Hugo de abandonar su relación con su admirador para proseguir su carrera como mujer artista.

La vida de Sirena Selena está repleta de personajes que abandonan al protagonista después de poco tiempo. No se sabe el paradero de su madre, así que la abuela del chamaco lo cuida durante varios años. El fallecimiento de la abuela deja al joven en la calle, huyendo de las autoridades. Sirenito de hecho prefiere prostituirse a terminar en un centro de menores. Afortunadamente conoce a Valentina Frenesí, una *drag queen* reconocida en el vecindario que se ofrece a compartir su apartamento con él. A pesar de la protección que le ofrece Valentina, el muchacho sufre una violación brutal que le provoca un gran temor a perder el control ejerciendo el rol sexual pasivo. Sirenito se recupera gradualmente con la ayuda de Valentina e incluso de la abuela; el joven redescubre los boleros que esta última cantaba, y estos le ayudan a aislarse y sobrellevar las demandas de sexo con sus clientes. Valentina sucumbe a su adicción a la cocaína, pero sigue siendo una presencia en la vida de Sirena: “su espíritu protector, ángel de la guarda que, desde arriba, lo vigila y lo cuida” (Santos-Febres 59). Aunque el adolescente acaba de nuevo en la calle, su voz llama la atención de Martha Divine, una mujer transgénero y dueña del Danubio Azul, un bar local. Prepara para él el simulacro de una travesti que monta espectáculos en el bar y cuyo nombre artístico es Sirena Selena. Martha pretende ser su agente, sacando provecho del talento del adolescente para poder pagarse una operación de cambio de sexo. Este nuevo trabajo empodera a Sirena, quien empieza a soñar con salir del Caribe y probar fortuna en Nueva York.

Es con este objetivo que el muchacho llega a la República Dominicana, acompañado por Martha. No obstante, un tal Hugo Graubel, propietario del hotel que Sirena y su agente visitan al llegar en busca de un contrato, amenaza con arruinar sus planes. Desde el momento en que conoce al adolescente, Hugo no puede dejar de pensar en él; cree que Sirena es la persona que por fin va a satisfacer sus deseos sexuales, los cuales se originan de un encuentro traumático que vivió a los dieciséis años. Su padre lo había forzado a acostarse con una prostituta, pues quería asegurar la condición heterosexual de su primogénito. Hugo consigue cumplir con las normas establecidas, casándose con una mujer llamada Solange y criando a una familia de tres hijos. También sigue los pasos de su padre y llega a ser un ejecutivo exitoso. Pero al mismo tiempo, está buscando a una pareja—hombre o mujer— que le permita curar las heridas de su juventud y sentirse plenamente realizado en el aspecto sexual. Está seguro de que Sirena va a ser esa pareja, y esto lo lleva a querer intimar más con el muchacho. Lo invita a su casa para que la diva pueda presentar un espectáculo para un grupo de empresarios, pese a la desaprobación vehemente de Solange. Una vez terminada la función, Hugo busca un espacio privado para los dos y le propone una relación. El joven recela de los motivos de Hugo y vacila en responder a sus demandas, pero al final se da cuenta de que los planes de su admirador no concuerdan con el futuro que se había imaginado; abandona el lugar sin dejar rastro.

Según Ramírez, en los roles sexuales el punto de vista dominante—que los hombres heterosexuales son superiores a las mujeres y a los homosexuales— ha dado lugar a una homofobia que permea el pueblo puertorriqueño, aunque no sea una actitud muy evidente (124). Ramírez señala que hasta el mundo de los homosexuales, que él llama “el ambiente”, ha sido influido significativamente por esa tendencia (112). El poder y la masculinidad están asociados con el papel activo de penetración, mientras que el hombre que actúa pasivamente “pierde su masculinidad” (Ramírez 114–115). Como consecuencia, las “locas travestidas”, es decir, los hombres que se visten de mujer y que tienden a ejercer el rol pasivo suelen encontrarse en el extremo inferior de la escala social (Ramírez 117, 120).

El estudio de Antonio de Moya muestra que las ideas de masculinidad dominantes en la República Dominicana son similares a las establecidas en Puerto Rico. De Moya explica que la masculinidad se define precisamente como lo contrario de la feminidad (78), y por esta razón el hombre no debe

manifestar características propias del otro sexo, pues corre el riesgo de ser tomado por homosexual. Se requiere que demuestre su heterosexualidad clara y abiertamente desde temprana edad: "...al cumplir los doce o trece años, durante la pubertad, debería comunicar un interés claro y erótico por todas las hembras que se le acerquen...cuando esté con sus compañeros" (74).¹ De Moya añade que la supuesta hipersexualidad del hombre hace que la sociedad le otorgue dos espacios para expresarla: "la casa" y "la calle". En el primer ámbito se espera que sea un buen padre y marido, pero se le concede un espacio de libertad al entrar a "la calle"; aquí puede tener aventuras y participar activamente en la industria del sexo (77).

Para entender el comportamiento sexual de Hugo, es necesario analizar una experiencia traumática que sufrió de adolescente. Su padre lo despierta en medio de la noche y lo lleva a casa de una prostituta llamada Eulalia para enseñarle "el oficio de macho" (Santos-Febres 117). Alexandra Perkins identifica esta acción por parte del padre como un intento de manipular la sexualidad de su hijo, pues teme que "no sea lo suficientemente masculino" (65, traducción propia). Esta observación tiene sentido a la luz del trabajo de Antonio de Moya, quien habla de la manera en que los padres dominicanos regulan la conducta de sus hijos para evitar una posible "conversión" homosexual (72–73). Una vez que los dos se encuentran solos en un cuarto de la casa,

Hugo se dejó lamer como si con él no fuera la cosa. Su cuerpo respondía, pero él no estaba allí. Él estaba mirando desde afuera lo que la mulata le hacía. Lo veía todo entre cristales, entre una bruma, como en el cine. [...] Todo entre brumas y él allí, de castigo, con una inexplicable erección, con sus manos sudorosas, pero por dentro, vacío y lento como un martinete volando a ras del agua. (Santos-Febres 117)

Hugo logra evadirse de la situación, ahora un ave libre planeando por encima del mar. Vuelve a la realidad en el momento del orgasmo, "y el terror fue tan grande que, de espanto, se ahogó en un mar" (Santos-Febres

¹ "And by age twelve or thirteen, at puberty, he should show a vivid and visible erotic interest in all females that come close to him...when he is with his peers" (traducción propia).

117). Los cristales, la bruma y la superficie del mar simbolizan la división entre la etapa de inocencia y la brutal realidad. Cuando era joven, Hugo llevaba una vida protegida bajo la custodia de su padre y no era del todo consciente de las reglas de conducta sexual que la sociedad dominicana había establecido. Aun para pasear por el pueblo necesitaba conseguir el permiso de su padre. Con el tiempo esperaba salir de la esfera a la que su padre lo había confinado e interactuar con el mundo real (Santos-Febres 115). No obstante, no está completamente listo para sumergirse en el mar y descubrir lo que subyace bajo la superficie, o lo que es lo mismo, enfrentar una realidad con un control absoluto de su propia sexualidad. Por eso, Hugo quiere “volver a ver cosas como detrás de una pantalla, entre brumas” (Santos-Febres 118). Paradójicamente, desea además “pasar el placer doloroso de volver al cuerpo de sopetón, [...] aunque [sea] por un brevísimo instante de terror” (Santos-Febres 118). La emoción del orgasmo se mezcla con la comprensión de lo que su padre lo había obligado a hacer. En suma, “el niño y su terror puro seguían siendo la vida y él los iba a encontrar en algún lugar del mundo, en algún cuerpo. Tenía que estar en alguna parte” (Santos-Febres 118).

Tras esa primera experiencia sexual, se desarrollan en Hugo “manías” de encontrar a ese niño y volver a experimentar la separación mental (Santos-Febres 127); en palabras de Perkins, busca sentir “su cuerpo en paz” (66, traducción propia). Aunque Mary Ann Gosser-Esquilín identifica a Hugo como homosexual (47), la sexualidad del personaje resulta más compleja; gira en torno a la noche que pasó con Eulalia y la frustración que esta experiencia le provoca en su vida sexual. Se acuesta tanto con otras prostitutas como con los “bugarrones” de la playa (Santos-Febres 118, 127). Y finalmente consigue la estabilidad, pero no la felicidad, casándose con Solange y transformándose en un empresario adinerado. Desafortunadamente, ninguna de estas relaciones lo satisface y esos deseos subyacentes se vuelven más intensos. Aunque logra salir de vez en cuando a conocer a “algún bombón de carne que le traían sus ‘empleados’”, parece que comienza a perder interés por estos encuentros también: “[S]e permitía escapaditas cada vez menos frecuentes” (Santos-Febres 58). Su deseo sexual se ha convertido ya en una “hambre que lo carcomía” (128).

Las vidas de Hugo Graubel y Sirena Selena se cruzan el día que el joven le demuestra sus talentos en uno de los hoteles del magnate. Un análisis de las tendencias sexuales de Sirena quedaría incompleto sin consi-

derar la vida que llevó antes de su transformación en travesti. Después de quedarse huérfano, decide prostituirse en vez de permitir que las autoridades lo lleven a un hogar para menores, donde se imagina que su situación sería mucho peor: “Allí abusarían de él los más fuertes, le darían palizas, lo violarían para, luego, dejarlo tirado, ensangrentado y casi muerto en el piso sucio de un almacén” (Santos-Febres 10). Resulta que Sirenito sufre exactamente esto una noche. Valentina lo encuentra “con el pantalón a media pierna, con las manos encrespadas, con el calzoncillo ensangrentado” (Santos-Febres 73). Después, ella le ruega al adolescente que no vuelva a dejarse penetrar, es decir, que siempre ejerza el rol sexual activo.

Hortensia Morell explica cómo los boleros que cantaba la abuela de Sirenito, así como la excepcional voz del muchacho, le ayudan a cumplir esa promesa. Es como si las canciones paralizaran a sus clientes permitiendo que Sirenito sea el que juega el papel activo (“Tuning in” 19–20). Es interesante observar además el paralelismo entre los boleros y la sensación de aislamiento que Hugo ansia. Después de que Sirenito regresa del hospital, Valentina le ordena que descanse en casa por un tiempo antes de volver a la calle. Sin embargo, “el sireno entendió el sacrificio que su hermana hacía por él” y se anima a ayudarla (Santos-Febres 78). Valentina se resigna a permitirle volver cuando les falta dinero con tal de que Sirenito le repita la promesa antes de salir. A pesar de la voluntad del joven,

[n]o encontró la forma de recuperar el desparpajo, de olvidar el riesgo que corría cada vez que subía a un carro de cliente. Ya no era como antes, nunca iba a ser lo de antes. Cuando cerraba la puerta de los carros, ni caras veía, no quería enterarse de cuando los señores acababan su asunto. Estaba lejano, como envuelto en un tul al otro lado del cual pasaba lo que pasaba, allá lejos. (Santos-Febres 79)

Así se observa el deseo de Sirenito de alejarse de su realidad, pese a que no es posible hacerlo físicamente; este es el mejor método de ganarse la vida que el muchacho conoce. La mente es tanto el espacio en que los recuerdos lo llenan de aprehensión como el único refugio al cual se puede escapar durante los encuentros. Aunque consiga llegar a ese espacio, le cuesta trabajo imaginar que todo está bajo control, que ahora está fuera del peligro. Por fin encuentra la manera de evadirse efectivamente de los

sucesos en los carros: se le ocurren de repente los boleros completos de su abuela mientras está con un cliente. Morell señala que los boleros dejan que Sirenito pueda “manipular su difícil realidad” ya que “lo devuelven a una época en que él, como ‘Junior’, acompañaba a su abuela, limpiando casas y cantando” (“Tuning in” 19–20)². Esta observación se puede comparar con el caso de Hugo; las melodías se convierten en el tul –o sea, la bruma, los cristales, la pantalla– que separan a Sirenito de la brusquedad de la calle, de los recuerdos de la violación. El chamaco también logra regresar a una etapa de inocencia en la que disfrutaba escuchando los boleros que su abuela cantaba.

Valentina muere de una sobredosis dejando a Sirenito sin hogar hasta conocer a Martha Divine. Es Martha, dueña de una taberna local donde los travestis se suelen reunir, quien convierte a Sirenito en Sirena Selena, consciente del valor económico de la voz del joven. Aunque Sirena comienza a trabajar en el bar, todavía sale con diferentes hombres, valiéndose de los boleros para encandilar a sus clientes y seguir manteniendo la promesa que le hizo a Valentina (Santos-Febres 55–56). A primera vista parece que Sirena es una excepción a las observaciones de Ramírez con respecto a los travestis; no es un personaje pasivo ni menospreciado por los hombres, sino quizá el intérprete más popular del Danubio Azul que hechiza a sus clientes tanto durante la función como luego de ella en la cama. Aun así, la importancia de los roles sexuales en la dinámica del “ambiente” se destaca todavía; es común que aquellos que se comportan activamente se ganen más respeto que sus parejas en esta comunidad. Lo que le fascina a la gente aún más es que Sirena adopte tal actitud a pesar de su apariencia femenina, la cual está relacionada típicamente con la pasividad.

Después de llegar a la República Dominicana, Sirena se siente más libre para buscar negocios sin la ayuda de su agente. Al dar una vuelta por la playa se encuentra con un “grupo de bugarrones” que lo invitan a presentar “un show privado para un rico de Juan Dolio”: el mismo Hugo Graubel (Santos-Febres 51). El empresario pone en marcha su plan de seducirlo y acercarse a “aquel niño de dieciséis” que ha anhelado durante toda su vida (Santos-Febres 118). Hugo finalmente lo ha encontrado y no está dispuesto a perder la oportunidad de dar rienda suelta a sus deseos reprimidos y remediar “sus manías”. Aunque Morell propone que el

² “[T]hey bring him back to the times when he, as “Junior,” accompanied her in house cleaning while singing” (traducción propia).

personaje “se enamora de la imitación femenina de Sirena” (“Tuning in” 19, traducción propia), Hugo no presta atención al simulacro, sino que siente curiosidad por el quinceañero que prevalece detrás de la máscara del *performance*. Después de que Sirena ofrece la actuación frente a una audiencia de inversionistas invitados por Hugo, este le confiesa su amor y lo besa por primera vez. Luego se ofrece a ayudarlo para conseguir un contrato en el cercano Hotel Talanquera y le reserva un cuarto allí, o más bien, un lugar donde los dos pudieran estar solos. Después de realizar sexo oral, “[e]l anfitrión se levanta de sus rodillas, asume su altura y mira la cara de Selena, que ya lo contempla como después de haber terminado una canción. Otra vez se le esfuma la carita de nene asustado a la Sirena, otra vez asume su personaje. Hugo se desilusiona” (Santos-Febres 211). En la cita se percibe la preferencia del hotelero por el “nene asustado”, o lo que es lo mismo, el Hugo-niño que aprecia en el cuerpo de Sirena. En contraste, el “personaje” de travesti y cantante maravillosa no lo excita en lo más mínimo. Ese personaje no debe distraerlo del nene miedoso, el resultado de una larga y tortuosa búsqueda que está a punto de alcanzar con la presencia de Sirena.

Otra noche, ambos regresan al cuarto del joven y piden servicio a la habitación. Mientras disfrutan de las langostas termidor, la imagen de diva parpadea y Hugo vuelve a notar al niño temeroso: “la miraba sin quererle hablar, porque sospechaba que su voz rompería el encanto y la iba a transformar de nuevo en personaje” (Santos-Febres 224). Luego de cenar, Hugo se prepara para “el otro rito”. Acaricia y besa a Sirena con más y más pasión hasta parecer tranquilizarse, acostándose al lado del muchacho. Después,

Hugo dirige la mano de Sirena hasta su pantalón para que lo sienta. Con el gesto pretende que ella se dé cuenta de cómo lo tiene. “Mira cómo me tienes, Sirenito...” Y le dice Sirenito. Lo llama en masculino como nunca y la turba en su canción. Le hace abrir los ojos a Sirena, olvidarse de su acto. (Santos-Febres 224)

De este modo revela la verdadera naturaleza de su deseo por el adolescente. No solamente le masculiniza el nombre, sino que también utiliza el diminutivo para referirse al joven, demostrando que Hugo lo siente como

ser en proceso de formación, débil y sensible, un niño sumamente atractivo para resolver el trauma de la infancia de Hugo. El admirador de la diva “[s]e deja tocar, se dejaría matar por el chamaquito aquel, a ver si así le prueba su compromiso, a ver si así lo convence de que algún día lo deje entrar hasta el rincón donde está escondido, muerto de miedo” (Santos-Febres 225). Hugo está tratando de empujar cuidadosamente a Sirena hacia un estado de vulnerabilidad en que la imagen de travesti se desvanece por completo, dejando expuesto al chico temeroso que se encoge en el rincón. Naturalmente va a tener dificultades para alentar al joven a que baje la guardia, pero es evidente que está listo para el reto. Se observa un paralelo entre esta cita y un comentario de Iker González-Allende acerca de los sentimientos de Hugo durante la actuación en su casa: “[A] través de su voz [Sirena] entra hasta sus espacios internos más recónditos y deja huella en él” (60). Hugo desea hacer lo mismo al adolescente; quiere acceder al “niño y su terror puro” que se encuentran adentro (Santos-Febres 118).

En realidad, el uso del nombre “Sirenito” en esta escena no es únicamente una confesión por parte de Hugo de la naturaleza real de su atracción a Sirena; existe otra dimensión. Mientras reflexiona sobre la imagen de Sirena caminando por la playa, Hugo se da cuenta de que “nunca [se lo ha] metido a un hombre” (Santos-Febres 93). El lector es consciente de que Hugo se ha acostado con varias mujeres y hombres, pero es ahora cuando se revela que ha realizado solo la función pasiva en sus relaciones homosexuales. Este es un momento sumamente importante para entender el significado de la novela con respecto a las relaciones sexuales y los roles genéricos. El hecho de que ninguno de estos encuentros lo haya satisfecho sexualmente implica la posibilidad de que una relación en que Hugo asuma el rol activo ponga fin a su desesperación, o sea, su anhelo por sentir la inhibición mental. Cabe señalar las razones por las que Hugo identifica a Sirena (Sirenito) como una pareja con quien desea tomar el papel opuesto. Como se ha demostrado, el magnate se ve a sí mismo en el cuerpo de Sirena, mejor dicho, encuentra en él reminiscencias del Hugo-niño. La protección que le ofrecieron el padre y la posición privilegiada de la familia le inculcaron esa pasividad en el carácter del joven. Sin embargo, era imposible protegerlo de todo, y el adolescente se volvía vulnerable de vez en cuando, aun dentro de ese marco de seguridad. Hugo se acuerda del “grupito de mayores” que lo manipuló un día en la escuela, aislándolo en el baño para toquetearlo. Así resume metafóricamente su niñez: “Se había

dejado llevar al baño, como se había dejado llevar al cine en el carro de su papá. Todos eran el chofer; él, el pasajero” (Santos-Febres 115). González-Allende explica que “cuando Hugo es ya adulto, actúa de la misma manera en que se comportaron con él”, agregando que la “fragilidad corporal” que este nota en Sirena “estimula los deseos del macho de tomarla para sí” (56). También es posible entender la atracción que Hugo siente por el joven sin considerar el machismo. Reflexionando sobre su juventud, el personaje llega a ver a Sirena como “aquel niño de dieciséis”: un nene sensible y “pasivo”. Por eso se inclina a cambiar de rol y jugar el papel activo con el adolescente.

Sin embargo, Hugo empieza a asociar los boleros con la actitud activa que el intérprete suele adoptar; le resultan un obstáculo para su deseo de ejercer ese papel dominante en la relación. El lector ya sabe cómo las dotes artísticas de Sirena embelesan a los hombres, dejando que el muchacho “los [vire], los [humedezca] con saliva ceremoniosa, les [meta] su carne por los goznes calientes y en espera” (Santos-Febres 56). Al final de la escena de sexo oral anteriormente mencionada, Hugo observa lo feliz que Sirena se siente, mirándolo “como después de haber terminado una canción”. El joven está acostumbrado a este tipo de encuentro: comienza a cantar y separarse de la situación antes de regresar a la realidad para recibir el pago del cliente. Hugo tendrá que subvertir estas expectativas —y la promesa que Sirena ha mantenido por mucho tiempo— con inteligencia para poder conseguir su consentimiento en tener una relación con él.

No parece que su plan sea muy sutil al principio. Después de la cena en su cuarto, Sirena comienza a cantar, provocando a Hugo para oírle decir: “No cantes hoy. Siénteme tan solo” (Santos-Febres 224). De esta manera intenta destruir el muro que ha protegido al chamaco desde la violación; en otras palabras, se distancia de las preciosas melodías de Sirena. El muchacho continúa tarareando para sí, “[p]ero presiente que Hugo está a punto de otra cosa” (Santos-Febres 224); probablemente ha descubierto el plan de Hugo de asumir el rol activo. Como consecuencia, Sirena se sorprende cuando “lo llama en masculino”. Morell señala la paradoja: Hugo “quiere feminizar a Sirena penetrándolo, al mismo tiempo que le dice sirenito [*sic*]” (“Las paradojas” 14). De hecho, la masculinización del nombre del quinceañero sirve como intento de engañarlo, de hacerlo pensar que será él quien juega el rol masculino en la relación, el cual equivale al papel activo. Hugo ha esperado reunirse con el niño miedoso, ha anhelado regre-

sar a aquel “estado previolado” (Perkins 66, traducción propia), tanto que haría cualquier cosa para ver “si así le prueba su compromiso”. Incluso está dispuesto a reprimir por el momento su deseo de realizar la función activa, permitiendo que Sirena lo penetre.

A pesar de este énfasis en el atractivo de la faceta masculina de Sirena para Hugo, cabe considerar además la influencia del lado femenino del joven. En cuanto a los deseos sexuales de Hugo, es evidente que a él no le interesa la imitación femenina que la diva ha cultivado. En cambio, este simulacro le sirve de forma práctica. González-Allende escribe que “Hugo aprende a situarse en la esfera del hombre masculino” después del encuentro con la prostituta (56). La razón por la que el personaje quiere entrar a ese ámbito es que se ha dado cuenta de que la sociedad dominicana no lo va a aceptar de ninguna otra manera. De Moya deja claro que los dominicanos han establecido ciertas reglas que especifican cómo un hombre y una mujer deben comportarse; no se permite ninguna variación en estas normas. Hugo tendrá que hacer uso de una fachada masculina y estrictamente heterosexual si aspira a tener éxito en la sociedad. Gosser-Esquilín señala que esto es precisamente lo que hace, explicando que Hugo “es un riquísimo hombre de negocios dominicano casado para cumplir con los dictámenes de una sociedad tradicionalmente machista y homofóbica” (47). No decide llevar esta máscara solo porque quiere seguir los dictámenes, sino que también busca retener la elevada posición socioeconómica que heredó de su padre, quien participaba en la industria azucarera de la isla y logró mandar a su hijo a estudiar fuera del país (Santos-Febres 115).

Tener una relación abierta con un joven implicaría la pérdida de esa máscara de heterosexualidad y, por consiguiente, el deterioro de su reputación. Por suerte, Hugo descubre que el chico asustado habita en un cuerpo bien afeminado. Aquí podría aplicarse la observación que De Moya hace de la existencia de dos mundos, “la casa” y “la calle”, en los que el hombre dominicano puede navegar libremente. Hugo aprovecha este componente de la ideología dominante, saliendo a la calle con otra “mujer” quien en realidad es un muchacho que tiene marcados rasgos y expresiones femeninos; y así observa secretamente a Sirena mientras “el grupo de bugarrones” negocia con el adolescente: “Selena caminaba por la orilla del mar. Su cuerpito depilado, semidesnudo, en cortísimo bikini de nadador, parecía el de una adolescente marimacha jugando a ser hombrecito en la playa, pero dejándose conocer *femme* por sus brincos y grititos ante la basura”

(Santos-Febres 52). El aspecto de Sirena según la descripción es más bien el de una mujer masculina, y no lo contrario, es decir, un hombre afeminado. Mucha gente así lo percibe durante el *show* en la casa de Hugo, pero algunos reconocen que se trata de una imitación (Santos-Febres 223). Parece que Hugo se percata de este riesgo. Mientras acompaña al joven en el Hotel Talanquera “no le importaba que lo vieran por ahí con ella, aunque siempre insiste en que se vista de mujer” (Santos-Febres 210). De esta manera intenta aumentar la probabilidad de que los demás vean a Sirena como su amante *mujer*.

Cabe preguntarse si Hugo de verdad podría mantener una relación con Sirena sin que los otros se fijaran en el género real del personaje. Solange averigua que su marido se ha enamorado totalmente del cantante. Esto la enfurece, no solamente porque su esposo está a punto de dejarla:

Lo más que la cabreaba era que su marido siguiera viéndola a sus espaldas, que no le importara que se enteraran todos [...]. Ella sabía que, aunque nadie dijera una sola palabra, todos podían notar que la Sirena no era exactamente una mujer [...]. El único que se engañaba era Hugo. El único... Todos los demás debían de saber. Y se burlaban de ella a sus espaldas y de sus hijos y del nombre de la familia. (Santos-Febres 212)

La dama siempre se preocupa por “el qué dirán”, o lo que es lo mismo, valora el prestigio social que ha alcanzado y no quiere que las fantasías de Hugo afecten negativamente su condición de mujer con poder y recursos. Solange es muy consciente de que la alta reputación de su esposo ha permitido que ella lo acompañe “hacia la cima”, de manera que la caída de él supondría también su propia caída (Santos-Febres 143, 149). Pese a su certeza de que todo el mundo ha descubierto la naturaleza homosexual de la relación entre Hugo y Sirena, hay que reconocer que Solange probablemente no es una fuente fidedigna; esta es la misma persona que se ha referido al muchacho como “ese monstruo, ese maldito monstruo” (Santos-Febres 148). No obstante, su temor no es del todo exagerado; algunos miembros de la audiencia sí determinan el verdadero sexo del intérprete al felicitarlo después de la actuación. Es probable que, en este momento, la imagen pública le importe menos a Hugo que en el pasado, antes de cono-

cer al adolescente. Hace lo que puede para crear la ilusión de que Sirena es su acompañante mujer, pero el hecho de que haya llegado al fin de su búsqueda del chamaco asustado probablemente supera cualquier preocupación suya por conservar las apariencias.

Está claro que Hugo y Sirena “ya [han] intimado”, en palabras de Solange, pero queda por ver si esta relación funcionaría a largo plazo (Santos-Febres 212). Aunque el magnate se inclina a ejercer el rol activo, todavía se complace en adoptar una actitud pasiva mientras está con el quinceañero. González-Allende comenta que Hugo “vuelve a sentir su cuerpo distendido” durante el espectáculo en su casa (60), y se observa que disfruta de esta sensación más adelante también: “Hugo se retuerce, el calor del roce lo adormila y ya no sabe nada más que aguantarse a las sábanas de aquella cama mientras su Sirenito lo cabalga despacio, después más rápido y más. Hugo se deja transportar por un susurro de carne, por una corriente de frío, como si estuviera al fondo de algo muy azul y muy profundo. Afuera aúlla el mar” (Santos-Febres 225). El sentimiento de separación mental que Hugo ha ansiado durante años finalmente lo experimenta. Por otra parte, las referencias al mar insinúan que el personaje está a punto de afrontar una realidad que no espera. No está volando en la superficie del agua como hizo al comienzo de su primera experiencia sexual, sino que está sumergido en el fondo; ya se ha ahogado. Ha cruzado la frontera entre su relación de ensueño con Sirena –en otros términos, su esperado reencuentro con el chico miedoso– y una realidad por ahora desconocida. La tranquilidad de la escena parece indicar que Hugo aún no se ha percatado de este hecho.

Mientras tanto, la creciente intimidad entre ambos preocupa a Sirena. La diva percibió desde el principio que el hotelero “tenía otros planes para ella. Si se descuidaba, el juego de la seducción podía volverse en su contra, retrasarle sus planes, y dejarla convertida en otra cosa” (Santos-Febres 94), tal vez en un nene asustado. Sirena es un travesti profesional que ha “heredado” la sangre de empresaria de su agente; pretende montar el espectáculo en su casa, pasar la noche con él, recoger el pago e irse en busca de otros negocios. A pesar de las intenciones del artista, su máscara femenina empieza a fracturarse bajo la mirada de Hugo, quien se centra en el Sirenito oculto en su interior. Durante la actuación, teme haber perdido “el aplomo de lo que antes era un simulacro perfecto. Al fondo está Hugo, en su lujo envuelto, mirándola a ella, que muere de pena frente a su anfi-

trión” (Santos-Febres 223). Morell hace notar que los boleros comienzan a fallarle; el joven tiene dificultades para recordarlos durante sus encuentros con Hugo (“Tuning in” 20). Como resultado, todo lo que trataba de evadir con las melodías de su abuela regresan a su mente; sufre pesadillas sobre la violación (Santos-Febres 208). La crítica atribuye el fracaso de los boleros al objetivo de Hugo de tomar el rol activo, pero la razón es aún más seria: el magnate está por acabar con todos los progresos de Sirena desde la muerte de su abuela. Bajo la dirección de Martha, Sirenito se había esforzado por afinar un simulacro y sobreponerse a una vida en la calle, donde era vulnerable, adicto a la cocaína y sin visión alguna de futuro. El hecho de que todo ese trabajo parezca ser completamente inútil angustia al adolescente. De este modo se puede decir que el empresario no solo descubre al Hugo-muchacho, sino que también destapa al verdadero Sirenito y el duro pasado del intérprete.

Todo le queda claro a Sirena la noche de las langostas termidor. Cuando Hugo le ordena que no cante, el joven se da cuenta de que el simulacro no es más que una distracción para su admirador; Hugo está interesado en su otra persona. Una vez que el magnate “lo llama en masculino”, Sirena descubre que la presa de Hugo es el temeroso y frágil niño que el adolescente había relegado a los rincones más profundos de su mente. Perkins comenta que “el momento en que Hugo llama a Serena [*sic*] ‘sirenito’ [...] deja que Selena exista fuera de una imitación de feminidad muy construida y actuada. Aunque Selena disfruta de actuar, el hecho de que implore [a Hugo] ‘decirme sirenito a mí, decirme sirenito’ evidencia su deseo de ser reconocida como ‘sirenito’” (67)³. Por el contrario, parece que las palabras de Hugo no agradan a Sirena, sino que lo exasperan. Después de la oración que Perkins cita, Sirena “raspa con la uña la carne más rosada de su anfitrión. Lo mira retorcerse de bruces en la almohada y por un momento se enternece. El obediente dolor de Hugo ofreciéndole su derrota como pacto apacigua su rabia” (Santos-Febres 225). El muchacho estaba sumamente enojado al principio, pues pretendía lastimar físicamente a Hugo. Sirena valora el simulacro, y las palabras de Hugo le revelan que su enamorado está a punto de deshacer todo el trabajo que tanto tiempo le había tomado cultivar y perfeccionar. A

³ “This moment of calling Serena [*sic*] ‘sirenito’ [...] allows Selena to exist outside of the highly constructed and performed act of femininity. While Selena enjoys performing, her desire to be recognized as ‘sirenito’ is evidenced in the text when Serena implores ‘decirme sirenito a mí, decirme sirenito’” (traducción propia).

pesar de esto, el quinceañero cambia de actitud al final de la escena, y esta transformación muestra su conflicto interno. Sirena percibe que “[a]hora es Hugo quien está dispuesto a recibirlo con todos sus anhelos expuestos. Su carne brinca desde el pantalón como un tiburón fuera del agua. Sirena intuye devoración” (Santos-Febres 224). No se engaña; reconoce que Hugo está decidido a asumir el papel activo, aunque en este momento lo va a “recibir”. La diva considera las acciones de Hugo un simple “pacto” para conseguir su confesión de amor, pero aprecia que el magnate incluso esté dispuesto a permitirle jugar el rol deseado, esta vez al menos, para demostrarle el grado de su “compromiso” con él (Santos-Febres 225). El joven se pregunta cómo sería una relación con Hugo, imaginando que este lo protegería y colmaría de joyas y trajes (Santos-Febres 209–210). Por lo tanto no le importa que la desintegración del simulacro amenace con devolverlo a la vulnerabilidad del pasado, porque el mismo individuo que ocasionó ese deterioro parece ser su nuevo protector: “En medio de su desvelo, se había abrazado a Hugo. ‘Puro reflejo’, intenta pensar la Sirena. Pero, dentro de ese abrazo, se ha sentido protegida, y, casi sin proponérselo, ha conciliado de nuevo el sueño” (Santos-Febres 208).

Por otro lado, Sirena puede abandonar al empresario y retener el simulacro. Los boleros y espectáculos han llegado a formar una parte fundamental de su identidad, y el muchacho empieza a temer los efectos de la pérdida de esa parte: “Pero para [decirle a Hugo que lo ama] tendría que deshacerse de quien es ella en realidad, de quien tanto trabajo le ha costado ser” (Santos-Febres 225). Su nueva vida como un artista talentoso le ha permitido llevar las riendas y determinar el trayecto de su futuro. Ya está ansioso por dejar a Martha e ir buscando contratos por su cuenta (Santos-Febres 57). Sirena reconoce que “[s]us adeptos fanáticos [la querrán] para ellos solos. Pero no, no podrá atenderlos. La esperan compromisos con el destino en Nueva York” (Santos-Febres 55). No va a tener tiempo como para permanecer en un lugar y comprometerse a una relación con alguien. En fin, este trabajo produce en él un sentido de independencia que no tenía antes de recordar las canciones, una época en que se mantenía del pago de “los clientes” y solo podía esperar que no lo maltrataran. Por esto, Morell advierte que “sucumbir a los deseos de Hugo Graubel implicaría la pérdida de control por parte de Sirena” (“Tuning in” 20)⁴. Cabe especificar

⁴ “Giving in to Hugo Graubel’s wishes would signify for Sirena a loss of control [...]” (traducción propia).

que el adolescente perdería el control tanto de su vida laboral como de su vida sexual. En lugar de partir hacia Nueva York tendría que quedarse con Hugo en la República Dominicana, prescindiendo del simulacro y de las emocionantes posibilidades que la isla le ofrecía. También terminaría rompiendo la promesa que le había hecho a Valentina; Hugo no tardaría mucho en cumplir su deseo de “[metérselo] a un hombre”. Como resultado, la identidad sexual del joven sufriría además un cambio drástico.

La vacilación de Sirena contrasta con el anhelo de Hugo por conquistar al “niño y su terror puro”, por llegar al final de una búsqueda que ha durado su vida entera. La reunión del personaje con aquel niño, el Hugo-joven, lo dejaría regresar mentalmente a una época en que vivía separado de las duras realidades de la sociedad dominicana; su padre y la riqueza de la familia lo protegían de “los cocolos ojerizos que lo miraban con todo el odio que puede acumular el cuero de una persona” (Santos-Febres 115). Sin embargo, el padre también tiene dudas acerca de la masculinidad de Hugo y acaba empujándolo al mar, obligándolo a aprender a nadar en ese momento. El principiante logra aprender a navegar una sociedad que busca controlar el comportamiento de cada niño que nace en ella. Se transforma en un hombre de negocios pudiente que cría a tres hijos con su mujer Solange, pero no se olvida del nene asustado; está seguro de que este lo espera en alguna parte.

Por ello “le dice Sirenito”, acercándose al miedoso niño que reconoce en el cuerpo de Sirena. Esto no quiere decir que Hugo no valore la apariencia femenina del chamaco; puede retener la imagen del hombre dominicano típico que necesita salir a “la calle” con su amante “mujer” para saciar su apetito sexual. Aunque no será posible engañar a la sociedad por mucho tiempo, una relación con el adolescente teóricamente le permite alternar entre dos esferas: la realidad en que está casado pero vive cómodamente gracias a los negocios, y el sueño de estar con Sirena, mejor dicho, Sirenito, más allá de la influencia de los cocolos ojerizos y sus prejuicios. No obstante, Hugo no se entera de que se ha topado con el Sirenito real; indirectamente hace que el joven vuelva a sentir el temor y la indefensión del período que pasó en las calles de Puerto Rico. Como Hugo, Sirenito deseaba distanciarse mentalmente de esta realidad y descubrió la mejor manera de hacerlo una noche en el carro de un cliente. Tanto el simulacro que es Sirena Selenia, un travesti que canta “como los ángeles del cielo” (Santos-Febres 10), como la promesa de realizar siempre el papel sexual

activo lo habían rescatado de la calle. Por otro lado, el intérprete averigua que Hugo no está interesado en ninguno de los dos. Para él Sirena solo es un nene frágil y pasivo, un reflejo de la pasividad de la adolescencia del magnate. Al llamarlo en masculino, Hugo también intenta convencerlo de que el muchacho seguirá ejerciendo el rol masculino, o sea, activo; permite que Sirena lo asuma poco después.

Al día siguiente Hugo se despierta al fondo del mar. Sirena lo ha abandonado sin dejarle ni una nota, y el lector no llega a saber nada más sobre los dos. A pesar de eso, se puede imaginar que el quinceañero continuará valiéndose del simulacro; no necesitará que alguien lo proteja porque todavía será un cantante dotado que puede vivir de forma independiente. Así permanece intacta la identidad del joven.

OBRAS CITADAS

- González-Allende, Iker. “De la pasividad al poder sexual y económico: El sujeto activo en *Sirena Selena*.” *Chasqui*, vol. 34, no. 1, 2005. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/29741919. Accessed 26 Feb. 2018.
- Gosser-Esquilín, Mary Ann. “El consumo del cuerpo travesti en *Sirena Selena vestida de pena* de Mayra Santos-Febres.” *PALARA: Publication of the Afro-Latin/American Research Association*, no. 14, 2010.
- Morell, Hortensia. “Las paradojas de la masculinidad en *Sirena Selena vestida de pena*.” *Caribe: Revista de cultura y literatura*, vol. 8, no. 2, 2005.
- . “Tuning in to *Boleros* in *Sirena Selena vestida de pena*: A Character’s Flawed Defense Mechanism.” *Into the Mainstream: Essays on Spanish American and Latino Literature and Culture*, edited by Jorge Febles, Cambridge Scholars P, 2006. *Google Books*, books.google.com/books?id=LqwYBwAAQBAJ&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false. Accessed 26 Feb. 2018.
- De Moya, E. Antonio. “Power Games and Totalitarian Masculinity in the Dominican Republic.” *Interrogating Caribbean Masculinities: Theoretical and Empirical Analyses*, edited by Rhoda E. Re-

- ddock, U of the West Indies P, 2004. *Google Books*, books.google.com/books?id=YPDHXd0fOroC&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false. Accessed 14 Mar. 2018.
- Perkins, Alexandra G. “Queer Transnationality: Narrative, Theatre, and Performance Across Temporal, Spatial, and Social Geographies.” Dissertation, U of Miami, 2014. *University of Miami Scholarly Repository*, scholarlyrepository.miami.edu/oa_dissertations/1214/. Accessed 26 Feb. 2018.
- Ramírez, Rafael L. *Dime capitán: Reflexiones sobre la masculinidad*. Ediciones Huracán, 1993.
- Santos-Febres, Mayra. *Sirena Selena vestida de pena*. 2000. Editorial Planeta Mexicana, 2016.