

Los caminos torcidos

en *Sirena Selenia vestida de pena*
de Mayra Santos-Febres

Ruta De Misiones

Para algo soy puertorriqueño, es decir isleño basta cierto punto, negro negado y blanco sin serlo. Un híbrido, la mitad de algo, el doble del doble.
(Santos-Febres 2002: 171)

El Caribe es el lugar por excelencia de la hibridez, ya que desde tiempos remotos se ha venido caracterizando por continuos cruces y traslaciones de tipo lingüístico, étnico, cultural, religioso... De ahí que proponga partir de la primera novela de la escritora negra puertorriqueña, Mayra Santos-Febres (1966), *Sirena Selenia vestida de pena* (2000), para analizar cómo se tuercen¹ y se multiplican los caminos interpretativos por los que transita esta obra y acercarme de esta manera al fenómeno de la hibridación en sus múltiples capas.

Recordemos rápidamente cómo está construida la novela. La historia que se sitúa a mediados de los noventa es narrada en tercera persona. Se describe el viaje de negocios a la República Dominicana de la «empresaria» puertorriqueña, Martha Divine, una transexual «pre-op» (que quiere hacerse operar), y de su «hijito», Sirena Selenia, a quien recogió de la calle. A este chamaquito de quince años Martha lo traviste de mujer para que embelese al público con su voz fabulosa de bolerista. El propósito del viaje es vender shows a los hoteleros de la República Dominicana de este travesti quinceañero, un negocio prohibido en Puerto Rico donde rigen las leyes norteamericanas muy severas en cuanto a trabajos de menores. Sirena Selenia es contratada rápidamente por un magnate cañero pudiente, un homosexual en el *closet*,

Hugo Graubel. La/lo invita a actuar en una fiesta privada a su casa. Se seducen mutuamente, pero Sirena lo abandona después de unos días no sin llevarse su reloj Cartier, la ropa que le regaló y su cartera. Esta trama principal se combina con una historia paralela sobre un niño dominicano, Leocadio, tiñdo por su madre de «diferente, frágil, vulnerable...» (Santos-Febres 2000: 196)². Martha lo ve bailar con su amigo Migueles desde lejos en el hotel para gays, Colón, un lugar más propicio a su tipo de negocio que el hotel Conquistador al que llegaron primero. Al final de la novela se sugiere que Leocadio podría servir de sustituto de Sirena para que Martha pueda por fin realizar su gran sueño que consiste en «poder descansar en un solo cuerpo» con «tetitas y torita» (19).

Aunque el tiempo del discurso está muy limitado (unos siete días), en capítulos en primera persona nos enteramos del pasado de los diferentes personajes: la educación de Sirena por la abuela y luego su rescate de la calle por Valentina Frenesí; la vida de Martha con su esposo hondureño; la seducción de Leocadio por el hijo de la patrona; la infancia de Graubel y la adquisición de su mujercita suiza, Solange... También están diseminados en el libro monólogos, entre los cuales se destacan los graciosos fragmentos de los discursos pronunciados por Martha durante sus shows. Es ella quien cierra la narración con la sabrosa historia sobre su marido que la dejó por una amante nueva. Pero «[h]ay que mantenerse positivas» (266), como dice su casete de «Positive Thinking», y por eso Martha va a cantar una canción sobre la buena estrella que hay que esperar, probable alusión a «The impossible dream»³.

Del resumen se desprende que los personajes son guiados por intereses de índole material de manera que se (con)funden⁴. El caso más obvio es el de Leocadio y de Sirena, hasta tal punto que en una reseña el crítico Nyren presenta erróneamente el pasado de Leocadio como el de Sirena. La única vez que se encuentran es en la playa de Boca Chica de la República Dominicana. Leocadio lo ve así: «Era un muchacho, un muchacho que parecía una nena, igual que él, igual que su hermana, pero con la piel color canela claro, el pelo muy oscuro y las cejas depiladas. El muchacho le devolvió la mirada con un hastío hostil. Pero después el chico le regaló una sonrisa» (57). Esta descripción del niño que parecía una niña se aplica asimismo a Graubel, «el niño enclenque y blanco» (132). Sirena advierte que tiene mucho en común con la esposa de Graubel, Solange, que se casó con él a los quince años para hacerse gente aprovechándose de su riqueza⁵. Observa: «Tú eres una busconcita como yo, una chamaquita vestida de mujer, que se cree en la cima» (168). También a los ojos de Graubel se fusionan Sirena y Solange, ya que el potentado les aplica la misma frase bolserística, «Te amaré como siempre he querido amar a una mujer» tanto a Solange (162) como a Sirena

(60;107;218;235; 255). Tampoco es un azar que el nombre de ambos/as empiece con una ese susurante y presente la misma estructura silábica. Las dos madres sustitutas de Sirena, Valentina y Martha, y la misma Sirena se caracterizan todas por tener «sangre de empresarias» (78; 142; 228; 230; 234; ...). Se teje de esta manera una densa telaraña entre los personajes cuyos entornos se diluyen. El pivote central en este juego de espejos es la seductora Sirena Selena.

El mismo título de la obra nos facilita muchas pistas de lectura divergentes. La Sirena inevitablemente nos hace pensar en Ulises. El héroe y sus compañeros fueron seducidos por la voz de este engendro-monstruo, mitad animal (pájaro y luego pez), mitad mujer, que evolucionó de una representación muy masculina en los mitos más antiguos a un ser muy femenino y sensual (Brunel 1992: 1040-1043). Frases como «Selena llegaría brincando húmeda sobre las olas de su voz» (145) o el nombre del pianista que la acompaña, don Homero, refieren a este intertexto clásico⁶. Sirena se asocia asimismo con la sirenita de Anderson, la romántica y trágica historia de amor entre un príncipe y una sirena forzada a convertirse en mujer. La relación se puede colegir, por ejemplo, de la descripción: «Deja su cola junto al mar/ allá de orillas/ pie envuelto en gasas de tenue luz» (203). Por supuesto, Sirena no pierde la voz a cambio de sus pies a diferencia de la sirenita humanizada. La segunda parte de su nombre, Selena, no puede sino referirse a la diosa de la luna en la Grecia antigua y al símbolo de la bisexualidad en la filosofía de Platón como cuerpo andrógino situado entre el sol y la tierra. Para los que estén familiarizados con la presencia latinoamericana en Estados Unidos, Selena recuerda a la trágica estrella chicana, Selena, asesinada en la cumbre de su gloria en 1995 a manos de su mayor admiradora, la presidenta de su club de fans y secretaria personal. Se da la feliz coincidencia de que fuese interpretada por la exitosa actriz de origen puertorriqueño, Jennifer López (1970), en la película homónima sobre su vida, *Selena* (1997)⁷. El segundo hemistiquio de este dodecasílabo dactílico, una metáfora verbal que combina lo material (vestida) y lo inmaterial (pena), se inscribe en el registro típico de uno de los géneros más transnacionales o pan-latinos de América Latina, el bolero. Trae a la mente otros versos de famosos boleros, como «Hoy mi playa *se viste de amargura*/ porque tu barca tiene que partir» (mi énfasis) de «La barca». La palabra «pena», altamente cotizada en contextos románticos y bolerísticos como expresión de lo sentimental y por ende de lo (supuestamente) femenino, muy fácilmente permite pasar a pene, ícono del poder y de lo masculino. Así es como sintetizó Guillermo Cabrera Infante *Antes que anochezca*, la autobiografía del homosexual Reinaldo Arenas que murió de sida: «En la novela de la vida de Reinaldo Arenas no hay más que penes y penas» (Cabrera Infante 1992 : 405). Folklore, cultura de

masas, cultura clásica, procedimientos métricos y ritmos bolerísticos, referencias castas y más ambiguas, hacen estallar este título.

Nos quedamos aún más desorientados al leer el primer capítulo de los cincuenta que integran el libro. Parece una enigmática invocación por parte de una voz no definida a que se confiese Sirena Selena, combinada con referencias a fenómenos de la modernidad y a famosísimas cantantes de bolero. Reproduzco el breve texto del primer capítulo en su totalidad:

Cáscara de coco, contento de jirimilla azul, por los dioses, di, azucarada selena, succulenta sirena de las playas alumbradas, bajo un spotlight confiésate lunática. Tú conoces los deseos desatados por las noches urbanas. Tú eres el recuerdo de remotos orgasmos reducidos a ensayos de recording. Tú y tus siete moños desalmados como un ave selenita, como ave fotoconductor de electrodos insolentes. Eres quien eres, Sirena Selena... y sales de tu luna de papel a cantar canciones viejas de Lucy Favery, de Sylvia Rexach, de la Lupe sibarita, vestida y adorada por los seguidores de tu rastro... (7)

A partir de la cáscara de coco, instrumento de adivinación en muchas religiones de origen africano, la historia va envuelta en un ambiente misterioso que puede emanar de la santería o de embrujos. Este trasfondo religioso está efectivamente presente al decir de la autora que explica en una entrevista que «(...) por debajo está la figura de la sirena que es Sirena Selena, que es Ochún. En el vodú haitiano Erzili es Ochún, la sagrada Caridad del Cobre representada por una sirena» (Tamayo 2001: 24)⁸. No sólo Sirena Selena le reza a la virgen de la Caridad del Cobre (13, 156), sino que su caracterización (con excepción de su carácter trágico) sigue de muy cerca los rasgos que se vienen atribuyendo a esta dueña de los ríos y las aguas dulces, del amor y de la femineidad. Vadillo describe a Ochún de la siguiente manera:

Se le [sic] describe como una mulata joven y bonita, poseedora de un hermoso pelo largo; bailadora y fiesteras; amante de las riquezas y un tanto casquivana. Los hombres no pueden sustraerse de su belleza y ella, sabiéndolo, los manipula a su antojo, dándoles su oñi [miel de abeja] y bañándose con canela. En ocasiones la diosa ha utilizado su atracción física para ayudar a sus semejantes y aunque, a veces, el engaño ha sido su arma, también se ha humillado y ha sabido implorar ayuda. Oshún «es la diosa mimada y querida de todos por su carácter alegre, por ser patrona de los enamorados y muy milagrosa» (Cros Sandoval 197). Ha tenido muchos amores; Orula, Oggún y Shangó son los más mencionados. Le gustan los amores lícitos e ilícitos. En Cuba es la dueña del dinero, le gusta el lujo, el color ambarino del oro y los corales rojos. Siempre está llena de joyas. Su vestido es amarillo. (Vadillo 2002: 54)

En la novela se subraya reiteradamente la fascinación de Sirena Selena con el glamour, su coquetería, la manipulación constante de los demás (Martha, Graubel, su público) y su belleza. Hasta en los detalles de las gárgaras de «brandy con miel, agua de azahar y canela» (13) para protegerse la voz reconocemos las particularidades de la diosa, asociada con lo dulce. Visto que el texto evoca el tema de la inestabilidad del género, es interesante mencionar que Oshún es ícono de los homosexuales, aunque «en ningún avatar de Oshún la diosa aparece como homocrotica o hermafrodita. Sin embargo, por su extremada sensualidad, por ser la debilidad de los hombres y por admitir los amores lícitos e ilícitos a sus hijos, Oshún ha sido el canon de los hombres homosexuales en la Isla [Cuba]. Parecerse a ella es máxima aspiración» (Vadillo 2002: 59).

La otra manifestación de la influencia de religiosidad popular es la oración a la Piedra Imán que conforma el tercer capítulo. También considero en un contexto de religión popular las dos evocaciones de su abuela, su gran protectora que le enseñó a cantar boleros: Serena indica explícitamente que sólo aparece en sus sueños (42, 156). Los boleros como metonimia de su abuela se asemejan a un espíritu benigno que la cuida y la ampara durante su trabajo en la calle y ahuyenta su pena:

Una noche, mientras un señor muy circunspecto le chupaba entre las piernas, el sirenoempericado recordó un bolero entero de la abuela. Anteriormente, cuando la asaltaba la melancolía, tarareaba tonadas, cantaba pedacitos de coro, pero el bolero como tal se le escapaba, como si sufriera de un maleficio que le hacía olvidar las letras tan pronto le saltaba la entonación a la memoria. Sin embargo, aquella noche, por la razón más inexplicable, recordó un bolero completo, y luego otro, y otro más, «Distancia», «Miseria», «Dime capitán», de sopetón, «Bajo un palmar», «Silencio», «Teatro», y no era que le gustara ninguna de aquellas canciones, era que las oía en su cabeza cantadas por la abuela. Su abuela, voz temblorosa, cuerpecito yerto que se llevaba la ambulancia, le fue trayendo todos los boleros del mundo al pecho, letra a letra, la memoria exacta de sus melodías. Cada canción le hacía hervir el rostro, sentir cosas que había despachado como inservibles⁹. (92)

Finalmente, el desdoblamiento de la historia entre Sirena y Leocadio, quizá refiera a los hijos ilegítimos de Oshún y de Changó, los ibeyes, los gemelos muy queridos y adorados en la santería.

Las religiones populares del Caribe se caracterizan por una gran flexibilidad y capacidad de adaptación al pasar primero de un continente a otro y luego de una(s) isla(s) caribeña(s) a otra(s). Funcionan a partir de esquemas dinámicos, como demuestran los estudios de Joan Dayan sobre vudú y Miguel Barnet sobre santería recopilados en *Sacred Possessions* (1997). Así es

sabido que en la santería los intercambios entre sexos son más naturales. El ejemplo más llamativo es el de Changó, un dios masculino, identificado con Santa Bárbara. Otra prueba de adaptabilidad y torsión es que Erzulie (Ezili) presenta una vertiente de seductora, Erzulie-Frieda, que inspiró probablemente a Mayra Santos-Febres, aunque en otras variantes, la de Erzulie-Mansour, también es identificada con la Virgen María. Este subtexto religioso enriquece y complica, por tanto, la narración en su totalidad.

El segundo capítulo que inicia la historia propiamente dicha, empieza con las siguientes palabras: «En el avión» (8), el primero de los lugares anónimos de tránsito que poblarán la novela situada casi exclusivamente en hoteles, taxis, calles, bares, casas ajenas¹⁰. El avión, nos lleva de un sitio a otro y es como si momentáneamente nos encontráramos en país de nadie, por lo que expresa una indecisión geográfica. Además, este medio de transporte por excelencia de finales del siglo XX tiene amplias resonancias en el contexto cultural puertorriqueño, ya que Luis Rafael Sánchez calificó la condición de los boricuas de «guagua aérea» (1994). Encuentran su esencia ni acá ni allá, sino en el *in-between*, en la travesía (palabra muy cercana a travesti). No obstante, llama la atención que este avión no se dirija a Nueva York, el destino tradicional de los puertorriqueños, sino a Santo Domingo. Esta capital de la República Dominicana es considerada la «antesala a Nueva York» (59, 63, 64, 66). Constituye una inversión-torsión de Puerto Rico como trampolín para llegar a Nueva York. Es a la vez una variación sobre la calificación de La Habana como antesala del Nuevo Mundo en los tiempos del Descubrimiento por los conquistadores. Efectivamente, se presenta el arribo de Martha y Sirena a Santo Domingo como una nueva conquista, a la que se alude tanto mediante el nombre del hotel en que se alojan, Conquistador¹¹, como mediante el nombre del hotel de gays, Colón, propiedad del sueco Stan, «un vikingo» que «venía en son de paz» (228). Las dos alas del mismo pájaro, simbolizado por Sirena que dicho de paso algo tiene de «pájaro», son en este caso Puerto Rico y la República Dominicana, y no Cuba y Puerto Rico, como en el conocido poema de Lola Rodríguez de Tió.

El que el protagonista sea un travesti, un mulato en la adolescencia, una edad propicia a la androginia y a confusiones (Garber 1992: 183-184), tuerce, por supuesto, la novela ya desde sus mismos cimientos. Siguiendo a Sarduy, el travesti es la figura híbrida por excelencia:

Para el travesti, la dicotomía y oposición de los sexos queda abolida o reducida a criterios inoportunos o arqueológicos; para el transexual, al contrario, esa oposición no sólo se mantiene sino que es subrayada, aceptada: simplemente el sujeto, tomando el «corte» al pie de la letra, ha saltado del otro lado de la barra. (Sarduy 1999: II: 1300)

El travesti desestabiliza el género y cuestiona las normas. A nivel lingüístico, esta indecisión se expresa en continuos cambios de género, por ejemplo, «*él* se había ido a la Playa de Bocachica [sic] *sola*» y «Muchos habían jurado dar cualquier cosa por *verlo desnuda*, quién sabe si hombre, si mujer, si ángel escapado de los cielos o Luzbel adolescente.» (58; 63-64; *mi énfasis*). El mismo cuerpo de Sirena abriga más de una contradicción: «Los bucles perfumados, la cara perfectamente hecha en tonos malva-coral, el cuerpo 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» (220). Sirena combina un cuerpo en parte masculino, desde el punto de vista biológico, y socialmente femenino a causa de la ropa que se pone, por lo menos en sus actuaciones. La misma autora comenta la importancia de la construcción social que implica el género:

(...) la construcción social del género es una serie de coreografías, palabras, gestualidades, vestimentas. La coreografía del otro. Hemos llegado a los *female to male*, a los transexuales que tienen que aprender primero la coreografía antes de llegar a la biología. En inglés les dicen *female to male* a las mujeres que se convierten en hombres; y entonces se hacen la operación, toman hormonas y les sale el pelo pero primero tienen que aprender a ser hombres y eso es una coreografía, una vestimenta, es muy extraño. (Tamayo 2001: 26)

Mayra Santos-Febres se hace eco de los debates entre los llamados construccionistas (quienes sostienen que determinadas circunstancias socio-políticas y económicas influyen en los comportamientos sexuales) y los esencialistas (quienes defienden una base genética en el proceso de la definición sexual), pero no creo que proponga soluciones unilaterales. Incluso cuando hacia el final de la novela Sirena Selena penetra a Hugo y después lo abandona, no creo que se pueda interpretar esta escena como una victoria de su 'masculinidad' o de un eventual papel claramente activo en el acto sexual. Sirena prefiere quedarse en la ambigüedad y rechaza ser llamado/a sirenito. La meditación de Leocadio sobre el tema en el antepenúltimo capítulo lo ilustra: «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» (258).

La cuestión del travestismo cobra aún más importancia a un nivel ontológico que a nivel de género. En la construcción de un ser humano esta novela sugiere que sólo importa el simulacro, el envoltorio de disfraces, o en las palabras de Butler (1993) el aspecto performativo. De ahí las frases paradójicas como «Pero para hablar tendría que deshacerse de quien es ella

en realidad, de quien tanto trabajo le ha costado ser» (256) y las frecuentes comparaciones con las grandes estrellas de cine como Marilyn Monroe. La seductora Sirena es un *performance*, un constante énfasis en la puesta en escena, el asumir un papel, actitud que se corresponde con lo observado por Baudrillard (1979) en sus reflexiones sobre la seducción. Sirena Selenia cuyo nombre verdadero nunca llegaremos a saber podría apropiarse las palabras del travesti Agrado en *Todo sobre mi madre*: «Una es más auténtica cuando más se parece a lo que ha soñado de sí misma...» (Almodóvar 2000: 104).

Haciendo un paso más y desviándose del camino privado e individual, Kristian Van Haesendonck (2003: 12-14) ya comentó el recurso al travesti como metáfora política de Puerto Rico. Este Estado Libre Asociado no se decide políticamente por la independencia o la anexión, y más bien opta por un colonialismo *lite*, término inventado por Carlos Pabón (1995). Si trasponemos la dedicación a los indecisos del show de Martha al «estatus» de la Isla del Encanto, la ironía no puede ser más mordaz: «Un indeciso más, como muchos aquí esta noche; ¿pero quién no sufre momentos de indecisión en esta vida?» (114). El cuerpo híbrido de Sirena, de dos en uno, refleja asimismo la problemática situación de la República Dominicana: esta media isla constituye junto con Haití un cuerpo entero, pero sendas partes se encuentran hasta hoy en día en una relación muy conflictiva de difícil equilibrio.

La misma escritora amplía la metáfora socio-política en una de sus entrevistas en la que proclama: «Las ciudades de América Latina son travestis de las ciudades del Primer Mundo» (Güemes 2000). Explica que las ciudades tercermundistas, que sea San Juan o Santo Domingo, remedan y exageran los rasgos del neoliberalismo. Por eso es muy interesante la localización de la novela en la República Dominicana, ya que permite elaborar la relación muy problemática entre la isla del Encanto y la media isla, tema poco tratado en la literatura puertorriqueña¹². Por una parte, los personajes emiten opiniones muy estereotipadas sobre la otra isla. Martha encuentra la República Dominicana una «isla mugrosa, muy por debajo de su alcurnia» (115) y Sirena sólo sabía de «dominicanos fugados en yola, carcomidos de sal» (109). El dominicano Migueles, al contrario, le pinta a Leocadio todo un cuadro muy negativo de los boricuas: «flojos», «acostumbrados a ser gringos», «drogadictos» (198-199). Por otra parte, la otra isla les es imprescindible como parada intermediaria para realizar sus sueños, es decir llegar a Nueva York. Migueles está ansioso por irse cuanto antes a Puerto Rico, Sirena Selenia y Martha necesitan la «otra isla del desmadre» (22) para lograr sus metas. Esta translocación geográfica permite darse cuenta de los lazos que existen entre las diferentes partes del Caribe (hispanófonas), a pesar de todo¹³. Puede ser más que un detalle anodino el que Martha mencione a Hostos, remisión histórico-cultural nada usual en ella. Martha expresa su desespera-

ción y su rabia de que haya desaparecido la Sirena a quien imagina muerta y exclama: «Aquí [la Sirena] se queda enterradita, al lado de Hostos» (228). El nombre del gran pensador puertorriqueño que pasó gran parte de su vida en la República Dominicana, podría invitar a repensar la idea hostosiana (y martiana) de la confederación caribeña para enfrentarse a los problemas que muchos caribeños comparten, sobre todo en relación a la diáspora.

Las interpretaciones del travestismo a nivel de género, ontológico y socio-político hacen que Mayra Santos-Febres prosiga la línea de destrucción del paternalismo y del canon patriarcal que Juan Gelpí ha estudiado tan brillantemente en su libro ya clásico, *Literatura y paternalismo en Puerto Rico* (1993) partiendo del ensayo fundacional de Pedreira, *Insularismo*, publicado originalmente en 1934. Se pueden aplicar las reflexiones de este agudo crítico puertorriqueño casi punto por punto a la obra que nos ocupa. Gelpí constata que en la literatura boricua de las últimas décadas del siglo XX ha desaparecido el padre, figura clave en las construcciones identitarias de Puerto Rico. En esta novela todas las familias son ficticias, trucas, son construcciones artificiales y los padres están casi sistemáticamente ausentes. No hay sagradas familias, de la misma manera que en *Todo sobre mi madre* de Pedro Almodóvar este ícono de Barcelona que se enfoca a la llegada de Manuela, apunta hacia una ausencia, un vacío. Se establecen lazos no verticales, sino más bien horizontales, de hermandad, por ejemplo, entre Valentina y Sirena: «Valentina Frenesí fue, como quien dice, su primera madre. O mejor, su hermana mayor» (78). La misma relación se percibe en Leocadio y Migueles: «Era verdad que parecían hermanos, los dos sentados en la escalera» (196). O doña Adelina quien heredó la casona de sus tías y cría a Leocadio entre otros muchachos, dice: «No eran tías tías, como ella tampoco era familia de los muchachitos que terminaba de criar, que a veces recogía de la calle» (122) y «Aquello que accidentalmente se le había formado en la casa de sus tías era una familia, medio extraña, sí, pero familia al fin» (125). Como ya he advertido que la narración se sitúa esencialmente en lugares de transición, o, como mucho, en casas ajenas (la casa de los patronos de la abuela, la casa de Graubel, la casa de Valentina Frenesí, la casa de «citas» de doña Adelina), es claro que se derrumba la imagen de la casa como unidad protectora, el espacio predilecto de la gran familia puertorriqueña celebrada en los textos canónicos. Otra idea que se ataca es el tratamiento clínico de Puerto Rico según el cual sería una sociedad enferma: «La patología metafórica, como se sabe, es uno de los ejes de *Insularismo*, ya que, para Pedreira, Puerto Rico es un país infantilizado y enfermo» (Gelpí 1993: 54). Inspirándome en las observaciones de Cruz-Malavé (1995) respecto a la obra de Luis Rafael Sánchez y de Manuel Ramos Otero, la patología aquí también se ha convertido en una pato-logía, el logos del pato, nombre para

designar a un homosexual (o quizá sería mejor hablar en este contexto de un indeciso). La novela tergiversa también la idea tan difundida de que Puerto Rico sería todavía un niño o un adolescente babeante y dócil, a quien hay que llevar de la mano. Sirena Selenia es un niño nada sumiso que maneja bien los mecanismos del poder. Martha Divine es su manager, pero constatamos muy rápido que Martha no lo/la domina, sino que rápidamente se escabulle de sus garras, cuando se le presenta la oportunidad de ganar más dinero. Tampoco Hugo llega a domesticarlo/la: «A mí ni muerta me cogen dependiendo de un pendejo para conseguir mi sosiego ni mi felicidad» (104). Si al contrario postuláramos que este adolescente encarna a la juventud letrada en quien Pedreira deposita su esperanza al final de su ensayo para que salve a Puerto Rico, la figura de Sirena no puede ser más caricaturesca. No sé si resulta demasiado descabellado ver un posible juego con el ideario de Pedreira hasta en uno de los pocos boleros mencionados. Es muy conocida la metáfora de Pedreira que considera al puertorriqueño una «personalidad transeúnte que navega a la deriva» y a Puerto Rico una «nave al garete» (Gelpí 1993: 26). Me pareció significativa la reproducción de parte de la letra de uno de los boleros que dio fama a la cantante puertorriqueña Sylvia Rexach, «Nave sin rumbo», para clausurar el bellísimo capítulo XXXVII que evoca la actuación de Sirena en casa de Graubel:

Es mi corazón una nave en el turbulento mar, desafiando la fuerte
tempestad de eso que llaman amor... (208)¹⁴

Aunque no descarto posibles interpretaciones en el marco de la intriga (la soledad de Sirena y su relación con Hugo que se describe en los capítulos siguientes), esta cita podría apuntar hacia el carácter errático del puertorriqueño (¿caribeño?), característica que quiere remediar Pedreira, pero que expresa la quintaesencia del boricua, profundamente desterritorializado.

¿No resulta demasiado previsible y facilona mi aplicación dócil de las ideas sobre literatura y paternalismo de Juan Gelpí? ¿Mayra Santos-Febres no hace nada más que continuar una corriente ya iniciada en décadas anteriores? Es cierto que autores como Ferré (en su mejor época, es decir antes de 1995, cuando todavía escribía primero en español) o Manuel Ramos Otero, «una de [las] influencias más presentes y frecuentes» de Santos-Febres (Morgado 2000: 5) ya le enseñaron el camino para desconstruir los fundamentos y todos los clichés de la consagrada mansión puertorriqueña. La diferencia con los autores mencionados estriba acaso en que el propósito ya no consiste en abogar por liberar a la mujer (en el caso de Ferré) o reivindicar al homosexual (en el caso de Ramos Otero). Pienso, por ejemplo, en su cuento «Loca la de la locura» (Ramos Otero 1992: 233-240) cuya semejanza temática con la novela es llamativa. El cuento gira alrededor de un travesti,

cantante de boleros, que mató a su pareja, el bugarrón «Nene Lindo», por haber querido «virar al macho» para usar la expresión de Cruz-Malavé (1993). Después de expiar su culpa en la cárcel, el travesti va al cementerio donde yace su amado matado el día del Descubrimiento de Puerto Rico, el 19 de noviembre. Aunque no se ha dicho la última palabra sobre este cuento provocativo hasta chocante, no descarto una interpretación de lucha y rebeldía (tal vez política) de las frases finales: «Ahora estoy sin máscara. Con un puñal de huesos para unirme a la revolución» (Ramos Otero 1992: 240). En Mayra Santos-Febres el libro termina sin mensaje revolucionario o reivindicación clara: Sirena se esfuma con todo el dinero y es probable que viaje a Nueva York. Así explico la ridiculización de la militancia en el discurso de Martha que dice haber fundado la BDDG, la Brigada de Dragas en Defensa del Glamour. Su finalidad consiste en preparar a las locas a ir a Rusia, ya que allá necesitan «coaching» para que puedan disfrutar también del «libre comercio y el degenero desenfrenado» (177). Explica socarronamente: «A nosotras, la gente luchadora, nos encantan los partidos políticos» (178). No quiere decir que el libro esté desprovisto de observaciones críticas. Pienso en la manera como se describe la fortuna del magnate de azúcar Graubel: es «lo acumulado sobre sangre y latigazos» (108). El carácter perverso del capitalismo que genera desigualdades socio-económicas es denunciado de manera solapada. Al ricachón Graubel le es mucho más fácil llevar a cabo sus fantasías sexuales gracias a su situación acaudalada. Los turistas pagan a los chicos del hotel para estar acompañados y el turista canadiense proclama en su monólogo en inglés:

Anyway, as soon as they [the Dominican boys] figure out that they make more money spending a night with you than working at the hotel for a whole month, the roles change. They chase you like flies do honey. Most need the money a lot. And I'm happy to oblige. It must be so though to be gay in this country. (192)

Todo esto nos llevaría a un panorama bastante desconsolado, «de pena», y se opondría al discurso final de Martha, variante de «La vida es una cosa fenomenal» de *La guaracha del Macho Camacho*: «Por eso les quiero cantar este numerito positivo y juguetón, para que nos dé ánimos de alcanzar nuestra estrella. La mía casi la veo a la punta de mis manos. Siento que la alcanzo. Les juro que hay días en que creo que con la punta de los dedos la puedo tocar» (266). A pesar de todo el desencanto, esta manera particular de actuar expresa cierta forma de resistencia. Las estrategias de Sirena constituyen una manera de enfrentarse a las estructuras, sin atacarlas de frente. Muestran las fisuras, son el *neither-nor*. Sirena Selena desafía las normas con su manera diferente de actuar y de vestir, pero las confirma a la vez emulando a la

mujer de manera hiperbólica, en una especie de *mimicry*. El travestismo, según Butler, contiene esta fundamental ambigüedad de que confirma y cuestiona el género:

Although many readers understood *Gender Trouble* to be arguing for the proliferation of drag performances as a way of subverting dominant gender norms, I want to underscore that there is no necessary relation between drag and subversion, and that drag may well be used in the service of both the denaturalization and reidealization of hyperbolic heterosexual gender norms. At best, it seems, drag is a site of certain ambivalence, one which reflects the more general situation of being implicated in the regimes of power by which one is constituted and, hence, of being implicated in the very regimes of power that one opposes. (Butler 1993: 125)

De esta manera se explica también que Mayra Santos-Febres haya optado por el bolero y no por el rap o la salsa, géneros menos nostálgicos, a veces más rebeldes en su expresión de la violencia de la calle (Santos-Febres 1997a; 1997b). No me refiero únicamente al acierto de que el bolero encaja de maravilla con el personaje del travesti: gracias a su estructura dialógica el bolero permite jugar con cierta indecisión genérica hasta desembocar en la pura expresión del deseo antes de la diferenciación de los sexos (Zavala 1991: 65). Es asimismo un logro en el sentido de que el bolero es un género conflictivo de por sí, ya que combina un ritmo de origen africano, la supuesta cultura baja, con temas y palabras, hijos del modernismo e incluso de la poesía cortés (Zavala; Monsiváis; Vera-León). Además, el bolero recoge la ambigüedad de que al hombre se le muestra en su debilidad, ya que languidece por la mujer, pero no se cuestiona en absoluto la confirmación de papeles: «The continental, eternal and ubiquitous body of the bolero as sociomusical practice is closely linked to patriarchy and to its male-gendered voices and lyrics» (Aparicio 1998: 128). A la vez, el bolero ha sido usado como 'discreta' forma de rebeldía, sobre todo por las mujeres intérpretes, las únicas en ser mencionadas ya desde el primer capítulo (Sylvia Rexach, Lucy Favery, la Lupe). Muy significativamente el primer bolero que ensaya Sirena en el avión rumbo a Santo Domingo expresa esta ambivalencia. Se cita el verso: «Vampiresa en tu novela, la gran tirana...» (9). En «La tirana», uno de los grandes éxitos de la Lupe, es el hombre quien acusa a la mujer de ser la causa de su maldición, de manera que se confirma el reparto tradicional de los papeles. Reza así:

Según tu punto de vista yo soy la mala.
Vampiresa en tu novela, la gran tirana.

Cada cual en este mundo cuenta el cuento a su manera,
 y lo hace ver de otro modo en la mente de cualquiera
 Desencadenas en mí venenosos comentarios.
 Después de hacerme sufrir el peor de los calvarios.
 Según tu punto de vista yo soy la mala.
 La que te llevó hasta el alma, la gran tirana.

En los últimos versos el yo reivindica su libertad: «Para mí es indiferente lo que sigas comentando/ si dice la misma gente que el día en que te dejé/ fui yo quien salió ganando.» De esta manera el bolero incluye resistencia y aceptación. Al mismo tiempo es huida y palabra huera: El bolerista recurre a clichés para expresarse, el bolero le glosa la mudez, o en las palabras de Aparicio «[it] serve[s] as a code, or as a language, for those who lack one» (Aparicio 1994: 680). Lo ilustra Sirena en su encuentro con Hugo después de su actuación. El magnate le pregunta: «¿En qué piensas? / - En qué canción le iría bien a un momento como éste./- ¿Y si yo te pidiera que pensaras en mí? / - Pues pienso en la canción de una cantante que piensa en su hombre que le pide que piense en él» (217). En esta alusión a «Piensa en mí», letra de Agustín Lara interpretada por Luz Casal, Sirena se expresa de una manera ventrílocua, recurriendo a un discurso colectivo miles de veces repetido. Supone una huida de los problemas cotidianos en el romance y en un ambiente nostálgico (De Maeseneer 2002a). El bolero es en la fórmula de Fernando Valerio-Holguín «seducción de la nostalgia y nostalgia de la seducción» (1996: 197).

Sin embargo, Sirena Selena usa estos textos reciclados como medio para defenderse de los demás y para obtener el glamour. Estos boleros contienen una fuerza, un poder. Las reiteradas descripciones del fabuloso efecto del bolero lo ilustra de sobras: sirvientes y amos, hombres y mujeres, *drag queens* e indecisos, todos se quedan cautivados por la voz de Sirena. Sirena se defiende con su cuerpo, su voz, lo frágil: «Sirena Selena transcends questions of gender roles and class. It concerns power and vulnerability, and how dangerously thin the borders between them can be» (Nyren 2000: 3).

En esta actitud medio acomodaticia y medio rebelde, profundamente híbrida, reconozco ideas de corrientes teóricas del presente y del pasado. En el contexto puertorriqueño, algunos críticos han elaborado la tesis de que los puertorriqueños se caracterizan por una actitud ambigua, que se ha venido llamando *crab syndrome*, «condición jueyera» o «jaibería» en buen puertorriqueño. El término fue acuñado por el antropólogo puertorriqueño Eduardo Seda Bonilla (1970) y recuperado, por ejemplo, por Grosfoguel (1998: 26-33) o por Arnaldo Cruz-Malavé (2000: 49). Refleja una manera esquiva de enfrentarse a los problemas, y se aplica al modo en que los puertorriqueños «negocian» con Estados Unidos: «A nonheroic position, *jaibería*,

favors endurance over physical strength, and privileges ambiguity over clarity. Although it has been mistaken for docility, it is instead an active, low-intensity strategy to obtain the maximum benefits of a situation with a minimum of blood spilled» (Grosfoguel 1998: 31). Arnaldo Cruz-Malavé aplica esta actitud a la actual literatura puertorriqueña en Estados Unidos: « (...) no se oponen ya frontalmente a las estructuras dominantes, sino que se desplazan lateralmente en un movimiento que, a pesar de su carácter discontinuo y fugaz, es más que una mera evasión de las maniobras restrictivas de las estructuras dominantes. También es un estilo, un arte» (Cruz-Malavé 2000: 49). Creo que este concepto presenta muchas afinidades con otra expresión puertorriqueña estudiada por Arcadio Díaz Quiñones en su lúcido ensayo, «De cómo y cuándo bregar» (Díaz Quiñones 2000: 19-95). A partir de la reflexión sobre este verbo de múltiples acepciones y connotaciones el eminente crítico detecta la misma ambivalencia en muchas manifestaciones puertorriqueñas. Según él la brega es un estar y un no estar, una ausencia y una presencia, es una forma de armonizar necesidades e intereses. O dicho en otras palabras, es resistencia y huida: «Por supuesto, el bregar conserva la marca del antiguo y ortodoxo sentido de «luchar» y «lidiar», pero sin la connotación de ataque frontal. Se trata de una forma a la vez más modesta y más ambiciosa» (Díaz Quiñones 2000: 23). En una entrevista sobre su libro Mayra Santos-Febres parece reformular estas ideas: «Pero creo que en la máscara hay un reducto de libertad que hemos usado muy bien; esta cosa oblicua, el no ir de frente, sino de la'o, como cuando las olas del mar baten muy fuerte y tiene[s] que meterte al agua de costado o si no la ola te tumba» (Reyes 2001: 3).

Rebasando el marco de los pensadores puertorriqueños, creo que estas formas de hibrideces se pueden relacionar con las *Queer theories*. No entiendo el término en el sentido sexual que cubriría a los varones gays, las lesbianas y otros comportamientos sexuales a veces inclasificables. También descarto en este contexto las posibles connotaciones negativas que implica la oposición *queer-straight*, torcido-derecho. Interpreto *queer*, lo torcido que proviene de *torquere*, en un sentido más amplio, inspirándome en la definición propuesta por Vicente Verdú: «Las personas *queer* desestabilizan los cánones universalistas, transgreden los patrones unívocos y remueven de forma sistemática tanto sus propios límites como los códigos dualistas y conservadores» (Verdú 2002: 10). En *Sirena Selena vestida de pena*, la elección de un travesti como protagonista propicia esta lectura *queer*, torcida. Apoyándose en el libro de Doty, *Making Things Perfectly Queer. Interpreting Mass Culture*, Foster ya advirtió para *La guaracha del Macho Camacho* y *La importancia de Daniel Santos* de Luis Rafael Sánchez el carácter *queer* de la cultura popular, lo que él llama «the queersome potential of popular culture» (Foster 1997:

18). Como he demostrado, el/la bolerista Sirena Selenia no le tuerce únicamente el cuello al cisne, resemantizando los tópicos del modernismo en sus boleros, sino que tuerce los esquemas rígidos en lo religioso, sexual, geográfico, ontológico, político, cultural, ideológico. Hasta diría que desafía las normas establecidas en una posición cercana a lo camp, tal como Amícola (2000) o Santos (2001) han estudiado este concepto tan importante en sus recientes análisis sobre autores como Perlongher o Puig.

No sólo quisiera vincular esta hibridez con las teorías recientes en el ámbito puertorriqueño y de los *queer studies* y lo camp, sino que la novela me permite remontar en el tiempo. Propongo leerla como una versión actualizada de las ideas barrocas del ser y del parecer, los simulacros, las ilusiones, el travestismo. «El Gran Teatro del Mundo» de Calderón y de Shakespeare, representantes de las dos grandes culturas que pugnan en Puerto Rico, se traslada a los escenarios de los clubes en San Juan, Santo Domingo, Nueva York. «La vida es sueño» se convierte en «La vida es el sueño americano, *the American Dream*». Los travestis ya no son las mujeres vestidas de hombre del teatro barroco que ocupan momentáneamente una posición de poder (de hombre) para alcanzar su objetivo, sino que se trata de hombres vestidos de mujeres en una posición a primera vista más débil. La gran diferencia estriba en que en el siglo XVII se encontraba un sistema coherente detrás de las poses, mientras que éste hoy en día ha desaparecido. El único mecanismo que vale es el del capitalismo, que se concretiza, por ejemplo, en Miami adonde Solange espera evadirse «allá donde con dinero, joyas y acciones se compra estatus a la medida» (171). Y para probar que no hay nada nuevo bajo el sol, la búsqueda del glamour se puede equiparar a una busca picaresca. Con razón Solange llama a la Sirena una «buscona, una arrastrada», una «arrimada» (213, 215). En la obra de Mayra Santos-Febres, el nuevo pícaro es el travesti Sirena Selenia, híbrido de cuerpo y de cultura, siempre itinerante.

NOTAS:

¹ Las diferentes acepciones de torcer entran en juego en mi lectura. Pienso en el sentido de doblar algo recto, inclinar, desviar, tergiversar, distorsionar, falsear, pervertir, apartar a alguien del recto proceder, Agradezco a Hortensia Morell sus comentarios y a Carmen Ana Pont sus lúcidas observaciones.

² En adelante sólo indico la página de *Sirena Selenia vestida de pena*.

³ Agradezco a Carmen Pont este hallazgo. El texto reza así: «To dream the impossible dream/ To fight the unbeatable foe/ To bear with unbearable sorrow/ To run where the brave dare not go. / To right the unrightable wrong / To be better far than you are/ To try when your arms are too weary / To reach the unreachable star / This is my quest, to follow that star, / No matter how hopeless, no matter how far / To be willing to give when there's no more to give/ To be willing to die so that honor and justice may live/ And I know if I'll

- only be true to this glorious quest That my heart will lie peaceful and calm when I'm laid to my rest /And the world will be better for this/That one man scorned and covered with scars/Still strove with his last ounce of courage/To reach the unreachable star.»
- ⁴ Basándose en el esquema greimasiano Kristian Van Haesendonck (2003: 3-7) estudia en detalle los papeles de oponente y/o ayudante que desempeñan los personajes para obtener sus metas.
- ⁵ Este hecho destruye el mito de Suiza como uno de los países más ricos del mundo. El que Solange vaya a parar a un país del Tercer Mundo como «inversión» de su padre es sumamente irónico.
- ⁶ Carmen Pont me advirtió que se podría ahondar mucho más en esta referencia mítica a la Sirena. No sólo existen relecturas del mito, por ejemplo «El silencio de las sirenas» de Kafka, escritor que algo sabía de metamorfosis. Se relaciona también con la historia de los argonautas y Jasón en la búsqueda del vellocino de Oro, cuando Orfeo cantó para hacer competencia al canto de las sirenas.
- ⁷ Mayra Santos-Febres comentó en una entrevista (Güemes 2000: 3) que ya había escogido el nombre antes de la muerte de Selena, pero la asociación se revela significativa en el conjunto.
- ⁸ Reaparece la santería en su última novela, *Cualquier miércoles soy tuya*, en la que en el capítulo «Oró, Moyugba» se describe un tambor, sesión durante la cual bajan los santos (Santos-Febres 2002: 171-186).
- ⁹ En cuanto a los boleros mencionados, aparte de «Misericia», «Bajo un palmar» y «Silencio» no encontré los demás ejemplos como títulos. «Distancia» me hace pensar en «Contigo en la distancia», «Dime capitán» es verso de «Nave sin rumbo», «Teatro» es parte de «Puro Teatro». Como soy belga/flamenca, puede que mis conocimientos bolerísticos no sean lo suficientemente desarrollados.
- ¹⁰ Esta preferencia por lugares de desarraigo continúa en *Cualquier miércoles soy tuya*, novela situada en gran parte en el motel Tulán.
- ¹¹ No encontré ningún hotel en Santo Domingo que tuviera este nombre. ¿Será una casualidad que existe un hotel Conquistador en San Juan, de manera que se traslada esta referencia?
- ¹² Para la visión sobre los dominicanos en algunos escritores puertorriqueños, véase «Sobre dominicanos y puertorriqueños: ¿movimiento perpetuo?» (De Maeseneer 2002b). La historia de la travesía en yola del haitiano-dominicano Tadeo en *Cualquier miércoles soy tuya* (Santos-Febres 2002: 187-191) cabe completamente en esta indagación.
- ¹³ Cuba aparece muy poco en la novela. Sólo encontramos los clichés de que habría una pobreza tremenda en Cuba y que los cubanos se quedaron con todo el comercio en Puerto Rico (34-35). Respecto a la translocación, idea que la autora no sólo percibe a nivel geográfico, véase su tesis doctoral (Santos-Febres 1992). Cabe añadir que autoras como Ana Lydia Vega o Mayra Montero ya han tratado en sus obras estos temas de los vínculos entre caribefíos.
- ¹⁴ El bolero sigue así: «Tú, lobo de mar/ hacia dónde esta nave has de llevar,/ sin preocuparte apenas/que rumbo tomaremos./Dime capitán,/tú que conoces las aguas de este mar,/si después de pasar la tempestad/quedará sobre la calma/ un inmenso vacío entre mis brazos,/o tal vez un corazón....»

BIBLIOGRAFÍA:

- Almodóvar, Pedro. (2000). *Todo sobre mi madre*, Madrid: El Deseo Ediciones.
- Amícola, José. (2000). *Camp y postvanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido*. Buenos Aires: Paidós.
- Aparicio, Frances. (1994). «'Así son': Salsa Music, Female Narratives, and Gender (De)Construction in Puerto Rico», en: *Poetics Today* 15. 4 Winter: 659-683.
- . (1998). *Listening to Salsa. Gender, Latin Popular Music, and Puerto Rican Cultures*. Hanover and London: Wesleyan University Press.
- Arenas, Reinaldo. (1992). *Antes que anohezca. Autobiografía*. Barcelona: Tusquets.
- Barnet, Miguel. (1997). «La Regla de Ocha. The religious system of Santería», en: Margarite Fernández Olmos/ Lizabeth Paravisini-Gebert (eds.). *Sacred Possessions. Vodou, Santería, Obeah, and the Caribbean*, New Brunswick: Rutgers University Press: 79-100.
- Baudrillard, Jean. (1979). *De la seducción*. Paris: Galilée.
- Brunel, Pierre. (1992). *Companion to Literary Myths, Heroes and Archetypes*. New York: Routledge.
- Butler, Judith. (1993). *Bodies that Matter: on the Discursive Limits of 'Sex'*. New York: Routledge.
- Cabrera Infante, Guillermo. (1992). *Mea Cuba*. Barcelona: Plaza y Janés.
- Cros Sandoval, Mercedes. (1975). *La religión afrocubana*. Madrid: Playor.
- Cruz-Malavé, Arnaldo. (1993). «Para virar al macho: La autobiografía como subversión en la cuentística de Manuel Ramos Otero», en: *Revista Iberoamericana*, LIX 162-163 (enero-junio): 239-263.
- . (1995). «Toward an Art of Transvestism: Colonialism and Homosexuality in Puerto Rican Literature», en: Emilie L. Bargmann/ Paul Julian Smith, (eds.). *¿Entiendes? Queer Readings, Hispanic Writings*. Durham and London: Duke University Press: 137-167.
- . (2000). «Translocalidad y tropicalismo: la literatura puertorriqueña de los Estados Unidos», en: *Quimera*, 193-194 (julio-agosto): 47-52.
- Dayan, Joan. (1997). «Vodoun, or the Voice of Gods», en: Margarite Fernández Olmos/ Lizabeth Paravisini-Gebert (eds.). *Sacred Possessions. Vodou, Santería, Obeah, and the Caribbean*, New Brunswick: Rutgers University Press: 13-36.
- De Maeseneer, Rita. (2002a). «Denzil Romero, Enriquillo Sánchez y Zoé Valdés a ritmo de bolero», en: *Iberoamericana*, II 5 (marzo): 37-54.
- . (2002b). «Sobre dominicanos y puertorriqueños: ¿movimiento perpetuo?», en: *Centro. Journal of the Center for Puerto Rican Studies*, XIV 1: 53-73.
- Díaz Quiñones, Arcadio. (2000). *El arte de bregar. Ensayos*. San Juan: Ediciones Callejón.
- Doty, Alexander. (1993). *Making Things Perfectly Queer. Interpreting Mass Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Foster, David William. (1997). *Sexual Textualities. Essays on Queerling Latin American Writing*. Austin: University of Texas Press.
- Garber, Marjorie. (1992). *Vested Interests. Cross-dressing and Cultural Anxiety*. New York: Routledge.
- Gelpí, Juan. (1993). *Literatura y paternalismo en Puerto Rico*. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
- Grosfoguel, Ramón, Negrón-Muntaner, Frances, Georas, Chloé S.. (1997). «Beyond Nationalist and Colonialist Discourses: The *Jaiba* Politics of the Puerto Rican Ethno-Nation», en: Frances Negrón-Muntaner/ Ramón Grosfoguel (eds.). *Puerto Rican Jam. Essays on Culture and Politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press: 1-36.

- Güemes, César. (2000). «Las ciudades de América Latina son travestis con ropaje de Primer Mundo», *Jornada*, 4 de junio <http://www.jornada.unam.mx/2000/oct00/001004/03an1clt.html>, fecha de consulta 12/06/2001.
- Monsiváis, Carlos. (1970). *Días de guardar*. México: Era.
- Morgado, Marcia. (2000). «Literatura para curar el asma. Una entrevista con Mayra Santos-Febres», marzo-abril http://www.barcelonareview.com/17/s_ent_msf.htm, fecha de consulta 29/08/2000.
- Nyren, Ron. (2000). «Scooped From the Gutter to Become a Drag Diva», <http://www.sfgate.com/cgi-bin/article.cgi?file=/chronicle/archive/2000/08/27/RV88233.DT>, fecha de consulta 5/12/2001.
- Pabón, Carlos. (1995). «De Albizu a Madonna: para armar y desarmar la nacionalidad», en: *bordes*, 1: 22-40.
- Pedreira, Antonio S. (1992). *Insularismo*. San Juan: Edil.
- Ramos Otero, Manuel. (1992). «Loca la de la locura», en: Manuel Ramos Otero, *Cuentos de buena tinta*. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña: 233-240.
- Sánchez, Luis Rafael. (1976/2000). *La guaracha del Macho Camacho*. Madrid: Cátedra.
- . (1994). *La guagua aérea*. San Juan: Editorial Cultural.
- Santos, Lidia. (2001). *Kitsch Tropical. Los medios en la literatura y el arte en América Latina*. Frankfurt-Madrid: Vervuert – Iberoamericana.
- Santos-Febres, Mayra. (1992). *The Translocal Papers: Gender and Nation in Contemporary Puerto Rican Literature*. Ph.D. Dissertation, Cornell University.
- . (1997a). «Geografía en decibeles: utopías pancaribeñas y el territorio del rap», en: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, XXIII 45 (primer semestre): 351-363.
- . (1997b). «Salsa as Translocation», Celeste Fraser Delgad, José Esteban Muñoz (eds.). *Everynight Life. Culture and Dance in Latin America*. Durham: Duke University Press: 175-188.
- . (2000). *Sirena Selena vestida de pena*. Barcelona: Mondadori.
- . (2002). *Cualquier miércoles soy tuya*. Barcelona: Mondadori.
- Sarduy, Severo. (1999). *Obra completa*. Gustavo Guerrero/ François Wahl (eds.), Madrid: Archivos, 2T.
- Seda-Bonilla, Eduardo. (1970). *Réquiem por una cultura*. Río Piedras: Editorial Edil.
- Reyes, Dean Luis. 2001. «Mayra Santos Febres: libertad enmascarada» http://www.lajiribilla.cubaweb.cu/2001/n32_diciembre/852_32.html, fecha de consulta 13/02/2002.
- Tamayo, Caridad. (2001). «Mayra Santos Febres: la respuesta como obsesión», en: *Revolución y Cultura*, 3: 21-26.
- Vera-León, Antonio. (1997). «Mayra Montero: las islas del deseo», en: *La Torre*, X 39: 183-201.
- Vadillo, Alicia E. (2002). *Santería y vodú; sexualidad y homoerotismo. Caminos que se cruzan sobre la narrativa cubana contemporánea*, Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- Valerio-Holguín, Fernando. (1996). «La historia y el bolero en la narrativa dominicana», en: *Revista de Estudios Hispánicos*: 191-198.
- Van Haesendonck, Kristian. (2003). «Sirena Selena vestida de pena de Mayra Santos-Febres: ¿transgresiones de espacio o espacio de transgresiones?», documento facilitado por el autor que se publicará en *Centro. Journal of the Center for Puerto Rican Studies*: 1-24.
- Verdú, Vicente. (2002). «La cultura de lo sexualmente raro», *El País*, domingo 28 de abril: 10.
- Zavala, Iris M. (1991). *El bolero. Historia de un amor*. Madrid: Alianza.