

*Sirena Selena vestida de pena:*  
narración histórica, afroespiritualidad y políticas queer

\*

Renata Pontes  
Temple University  
[renata.pontes@temple.edu](mailto:renata.pontes@temple.edu)

### Resumen

En mi lectura de la aclamada novela *Sirena Selena vestida de pena* (2000) de la escritora afropuertorriqueña Mayra Santos-Febres, considero su construcción ficcional en estrecha relación con la constitución de un archivo histórico que habla de realidades y subjetividades de mujeres queer de color desde una perspectiva transcaribeña. Después de revisar el retorno analítico de la novela a momentos de formación de la modernidad de Puerto Rico y el Caribe, exploro la incisión de una memoria colectiva y una narración afectiva en la construcción de historias otras contadas por sujetos comunitarios que comparten existencias con seres humanos y no humanos. Al circular modos afroespirituales de hacer de un divino común, Sirena y todas sus compañeras vivas y muertas, ponen en marcha trayectorias migrantes y transforman sentidos de la realidad presente mediante el borramiento de jerarquías de raza, clase, y sexuales desde la conjunción de una futuridad afroespiritual y queer.

**Palabras clave:** histórico, modernidad, afroespiritual, queer, Mayra Santos-Febres.

### Abstract

In my reading of the acclaimed novel *Sirena Selena vestida de pena* (2000) by Afro-Puerto Rican writer Mayra Santos-Febres, I consider its fictional construction in close relation to the constitution of a historical archive that speaks of queer women's of color realities and subjectivities from a trans-Caribbean perspective. After reviewing the novel's analytical return to formative moments of Puerto Rican and Caribbean modernity, I explore the incision of a collective memory and an affective narration in the construction of histories—otherwise told by communal subjects who share existences with human and non-human beings. By circulating Afro-spiritual ways of doing of a common divine, Sirena and all her living and dead companions, set in motion migratory trajectories and transform senses of the present reality through the erasure of race, class, and sexual hierarchies by means of the conjunction of Afro-spiritual and queer futurities.

**Keywords:** historical, modernity, afro-spiritual, queer, Mayra Santos-Febres.

## Introducción

La escritora e intelectual afropuertorriqueña, Mayra Santos-Febres, define su trabajo creativo como la composición de novelas históricas, es decir, la recuperación de historias que pasaron pero que no son contadas, empleando la ficción para traerlas a la vida. Como una narración que registra, de forma no obvia, una intensa labor de documentación histórica, su renombrada novela, *Sirena Selena vestida de pena* (2000), compila archivos vivos –trabajo de campo y testimonios de la comunidad queer en la isla de Puerto Rico– para dar lugar a una narración literaria que no pretende ser ni objetiva ni imparcial.<sup>1</sup> Al llevar a cabo la apuesta de escribir literariamente sobre lo que no es, propiamente, literatura, Santos-Febres aspira a mirar hacia atrás para examinar momentos específicos de la formación del Caribe moderno y analizar la emergencia de poblaciones afrodescendientes en América Latina. En *Sirena Selena*, el legado de las comunidades afrolatinoamericanas se reconstituye a partir de vivencias en común de una memoria colectiva alimentada por prácticas afroespirituales.

Al explicar por qué su trabajo concede especial importancia a cuestiones de género, sexualidad e identidad, Santos-Febres resalta el valor del cuerpo, especialmente de mujeres negras, frente a sucesivos procesos de mercantilización. El llamado a tomar el cuerpo como sagrado y hacerlo comunicar lo que siempre estuvo destinado a significar –el flujo de energías a través de canales particulares– implica, para la escritora, la intervención en la realidad para la creación de puentes entre el cuerpo, convertido en texto, y su contexto. Como augura Santos-Febres, por medio de este gesto, quizás sea posible rescatarlo y conceder al cuerpo la libertad que le pertenece, pero que tantas veces no le es concedida.<sup>2</sup>

En este artículo, me aproximo a la posición autorial de Santos-Febres sobre la narración histórica y su mirada hacia la modernidad puertorriqueña y caribeña para pensar la interrupción de una temporalidad lineal y de un discurso triunfalista sobre la modernización. Por medio de la recuperación de experiencias diversas de una memoria colectiva constituida desde un pasado dinámico, la novela cuestiona el precio de un desarrollo que se da a expensas de mujeres queer de color. Al ex-

---

1 En “La escritora puertorriqueña Mayra Santos-Febres con Jordi Batalle en ‘El invitado’ de la Radio Francia Internacional,” entrevista publicada el 27 de junio de 2017, Santos-Febres cuenta como entró en contacto con la comunidad queer en Puerto Rico durante la crisis del sida y cómo empezó a narrar las presentaciones de shows en el bar Danubio Azul, núcleo central de las narraciones de *Sirena Selena*. De acuerdo con el relato de la autora, la protagonista de su novela está inspirada en Baluska, un aeromozo transexual.

2 Entrevista, “Dresher Center for the Humanities”, University of Maryland.

poner contradicciones constitutivas del proyecto modernizador, se recuperan, en *Sirena Selena*, otras temporalidades y concepciones alternativas ligadas a la afroespiritualidad<sup>3</sup> que facilitan la deconstrucción del individualismo y la proposición de una lógica relacional del servicio para la comunidad. La narración examina lazos conflictivos entre afecto y mercantilización desde políticas performativas que muestran como la sexualidad “siempre excede cualquier performance dado, presentación o narrativa” (Butler 315). En este texto, la “inmunidad queer” a la “domesticación” invita a mantener “una relación crítica a patrones de normatividad” (Warner xxvi; Jagose 106) para proyectar una futuridad utópica, capaz de hacer olvidar y superar los aprietos del presente.

### Sirena/Sirenito

Imaginen a una empobrecida puertorriqueña que descubre el potencial de su voz y de sus gestos performativos de atingir y cautivar audiencias de distintas clases sociales. Sirena Selena, de apenas quince años, apuesta alto en el sueño de triunfar en el *show business* al reinterpretar boleros hechos famosos por divas caribeñas como Lucy Favery y Sylvia Rexach. En las primeras escenas de su narración, “sentadito de chamaco con la Martha”, que es “toda una señora, su guía, su mamá”, está preparándose para entrar en los grandes circuitos del entretenimiento —“*Vampiresa en tu novela, la gran tirana...*”— y ensaya líneas de la célebre canción, “La gran tirana”,<sup>4</sup>

3 Con afroespiritualidad me refiero a diversas formas de espiritualidad sincrética que promueven formas alternativas de concebir mundo en circulación a través y más allá del Caribe. La novela no hace referencia a ningún sistema religioso específico pero alude a elementos que pueden ser fácilmente asociados a la Santería (culto a María Piedra Imán) y el vodú (actos de posesión espiritual). En mi lectura, yo enfatizo la relación entre creencia y cultura en un sentido amplio siguiendo estudios que han detectado cómo las religiones sincréticas han sido un repositorio de afirmación cultural diseminando prácticas de curación que están siempre presentes en el desarrollo de la región y que dejan su marca en toda forma de manifestación social en las varias islas caribeñas (Olmos, Paravisini-Gebert 2). Yo también sigo la concepción de Eugenio Matibag que ha asociado el “Ifá” sistema de divinidad de la santería con “practices by which a community can preserve, order, and transmit narratives capable of providing coherence and structure to experience” (166) y a ideas de Kamau Brathwaite quien ha llamado la atención para el hecho de que, en el Caribe, “whenever ‘religion’ is mentioned [...] a whole cultural complex is also present” (78).

4 “La gran tirana” (1967) es una canción del afropuertorriqueño Tito Curet Alonso, conocido por composiciones que mezclan temáticas románticas con sociales que cuentan sobre la historia y situación de afro puertorriqueños/as pobres y sus dificultades y, por otro lado, celebran lo que él llama de “la belleza del Caribe negro”. La voz femenina de la letra y el marcante performance de la Lupe contribuyen a una continua popularización del bolero y su transición de los salones de baile a los barrios. Es significativa la recuperación de esta canción interpretada por una inmigrante que ha llevado a cabo el sueño de conver-

cantada por la bolerosa<sup>5</sup> cubana de impronta feminista, la Lupe, en el avión camino a la República Dominicana (10).<sup>6</sup> En plan de negocios con Martha, su mentora y empresaria, Sirenito, el tímido joven que por primera vez sale del país, planifica ambicioso, mientras, nerviosísimo, musita rezos a Santa Clara y a la Virgen de la Caridad del Cobre, “la segunda será Nueva York, lo presiente. Allá, a probar la suerte como quien es” (10). La yuxtaposición de identidades que ocurre en el viaje se practica en toda la novela y la conversión de Selenita en una glamorosa diva se da bajo la sombra de una vida anterior (y siempre al acecho) en las calles, marcada por la prostitución, la violencia sexual y el vicio.

A punto de entrar en un particular mundo del archipiélago, el que será abierto por contratos con hoteles de lujo de zonas turísticas, Sirena, ahora en la expectativa de firmar shows con administradores e inversionistas de esta particular industria, es la misma persona (fragilizada) que recogía, no hace tanto tiempo, latas en la puerta del Danubio Azul, “barcito de travestis descarrilados del cual era propietaria la divine” y donde las “dragas”,<sup>7</sup> boquiabiertas, lo escucharon cantar bolero por primera vez (11). Viviendo vidas diferentes y bajo una identidad de género fluida, el doble Sirena/Sirenito comparte “una voz como la de los ángeles en los cielos”, que es cantada “como si fuera a morir cuando terminara de cantarlo”, “como un perro agonizante”, “de raza, pero leproso” (11). Aquel nenito, un “portento de bugarroncito con voz de ángel dominical”,<sup>8</sup> cuando “vestido de bolerosa” se “convertiría en quien era de verdad”(12). De acuerdo con la voz narrativa, él/ella iba a ser todo aquello deseaba:

Y ahora, gracias a las leyes federales, Sirena Selenita estaba a punto de convertirse en la diva del Caribe. Despertaría ansias en todo un público nuevo, con la ilusión de su canto. Se convertiría en la estrella de un *show* para hoteles de

---

tirse en una estrella de Santiago de Cuba a la ciudad de Nueva York. La letra habla de diferentes versiones que circulan en la comunidad sobre una historia (fracasada) de amor.

5 Aquí y en otros pasajes, sigo el neologismo empleado en la novela para dotar a personas y performances de una calidad derivada del bolero.

6 Todas las referencias de la novela corresponden a la edición del 2011.

7 De acuerdo con el Diccionario de Americanismos de la Asociación de Academias de la Lengua Española se usa el término en la cultura popular puertorriqueña para personas “glotonas”. En la novela, aparece como una terminología común para referirse a travestis, drag Queens, transexuales, transgéneros, queer.

8 Se emplea varias veces en la novela la descripción de Sirena como un “portento” de “bugarroncito”, posiblemente, para enfatizar la condición incipiente del descubrimiento de una homosexualidad por parte del joven adolescente.

cuatro estrellas. Tendría un vestidor y luces y vestuarios confeccionados con las mejores telas que se prestaran para el simulacro. Allí podría hacer, al fin, entera gala de su voz. Ay su voz, que no le fallara ahora su voz, virgen santa, que no le fuera a cambiar, que se quedara así, dulce y cristalina (12).

Cargada de afecto, si bien la voz de Sirena impacta a todos los clientes del bar y a todos los que dirigen los carros que pasean en la calle, su efecto alcanza de manera particular a las otras dragas, para quienes el murmullo de pena, “la angustia desangrada”, “se le mete en las carnes”, comprometiendo sus capacidades de negociar servicios sexuales (11). Al escuchar el canto, ellas “no podían sino recordar cosas que les hacía llorar, y les despegaban las pestañas postizas de los párpados. Tuvieron que girar tacones y alisarse las pelucas para oír mejor” (11).

### **Migraciones internas, modernizaciones incompletas**

Apoyada en el simulacro para revelar su verdadero ser, Sirena siempre lleva consigo su voz, una herencia de su (siempre) ausente mamá de sangre y que es descrita como caída del cielo y bendita por Dios. De acuerdo con la narración de su abuela, la desintegración de su familia está ligada a diversos procesos de migración interna: “¿Qué es eso de Campo Alegre, Abuela? La barriada que queda por la Plaza del Mercado. ¿Pero eso no se llama la Parada 19? Así se llamará ahora, pero cuando nosotros llegamos, se llamaba Campo Alegre. Allí iban a parar todos los jíbaros que llegábamos del campo [...]” (39). Arrastrada por una ola de modernización desde finales de la década de 1940 hasta principios de la de 1960, la urbanización de Puerto Rico presenta dos características fundamentales: una excepcionalmente rápida ejecución que convierte una sociedad rural en una principalmente urbana en cuestión de quince años; una retórica de desarrollo promovida y auspiciada por el gobierno local y por autoridades neocoloniales que coexiste con la narrativa de una cultura puertorriqueña basada en espacios, prácticas y sujetos rurales (Esterrich 9).

Como los antiguos boleros cantados desde los escenarios de los ostentosos hoteles de Santo Domingo o del anhelo ciudadano de Nueva York, el canto de Sirena introduce una temporalidad lenta, nostálgica, en los apremiantes tiempos del *show business*. La novela entremezcla tiempos y espacios diversos e instala la pregunta sobre cómo ser “moderno de otro modo”, o como las características materiales y organizacionales del capitalismo mundial participan en la realidad del archipiélago, determinando tanto su historicidad como la concepción de una modernidad. Como argumenta el antropólogo haitiano Michel-Rolph Trouillot, mientras la moderni-

zación tiene que ver con la economía política que crea lugares (un lugar llamado Francia, Tercer Mundo, etc.), la modernidad tiene que ver con las relaciones entre lugar y espacio y con la relación entre lugar y tiempo (“Moderno de otro modo” 84). Como “un área del mundo en donde la modernidad primero desplegó sus poderes y simultáneamente reveló las contradicciones que le dieron a luz” (Wolf 1959) –argumento que hace eco en el trabajo de Sidney W. Mintz quien ha insistido en que la zona caribeña ha sido moderna desde su temprana incorporación en los diferentes imperios del Atlántico Norte– el Caribe ofrece un ejemplo emblemático de cómo el régimen histórico-temporal de la modernidad crea múltiples espacios para el Otro.

Contemporáneamente, inmersa en redes globales de la producción del deseo estimulada por la unificación mundial de los bienes de consumo (Trouillot “The Anthropology of the State”), el área caribeña participa de manera incisiva en la expansión de una geografía de la imaginación de la cual la modernidad es parte. Aquí (Puerto Rico, República Dominicana) y no allá (Europa, Estados Unidos) relaciones de consumo en que personas son tratadas como cosas encuentran formas excepcionales de legitimidad y se enmarcan con las condiciones de una modernización “propia”. Impulsada por políticas neocoloniales y estatales, la industria del turismo se alimenta de un mercado de lo sexual que afecta, de forma singular, relaciones homosociales y las condiciones de vida de menores de edad en situación de riesgo, como se registra en la novela.

En términos temporales, de acuerdo con Reinhart Koselleck (1985), la modernidad implica un cambio fundamental en los regímenes de historicidad y, sobre todo, instaura la percepción de un pasado radicalmente diferente del presente, así como la percepción de un futuro que se hace alcanzable y a la vez indefinidamente pospuesto. Cuando, desde una perspectiva historicista, una simple línea que un pasado, presente y futuro se dibuja, se insiste en su carácter distintivo y se ubican diferentes actores a lo largo de esa línea, lo que establece diferencias cruciales entre los que están más “avanzados” y/o más “atrasados” (Trouillot “Moderno de otro modo” 85). Este lugar relacional, tomado como absoluto, revela como la modernidad se alimenta de una “ideología del progreso” (Dussel, Trouillot 86).

Si como concepto y proyecto América Latina, incluyendo el Caribe, es el resultado de ideas conflictivas sobre lo que le es externo e interno y estas significaciones siguen evocando tensiones entre lo que es o no propio de la región, la modernidad e incluso la modernización solo pueden darse como coyuntura de tiempos, espacios y perspectivas que complican separaciones estrictas entre espacios, temporalidades y puntos de vista. Es por ello que es necesario hablar de modernización (otra vez)

ya que esta, en su curso incompleto, sigue enredada a formaciones socioeconómicas vividas desde el presente-pasado así como a imaginarios del futuro.

Las contradicciones internas de una modernidad “propia”, sustentada en una inestable dicotomía entre lo rural y lo urbano y en dialéctica con los movimientos de la llamada economía global, son más agudas en el caso de Puerto Rico. Tan próxima y tan distante de la realidad de los Estados Unidos, un incontenible optimismo sobre la modernización de la isla se expone, tanto en *Sirena Selena* como en documentos históricos, donde se revela la condescendiente mirada del patronaje neocolonial. En palabras de la abuela, San Juan se convierte rápidamente, de un arrabal, en un “bizcocho de bodas con todos sus edificios coloniales restaurados” (40).

La pompa y circunstancia de la capital son dignas de propaganda en “el continente” y el nivel de desarrollo del incipiente Estado Libre Asociado es presumido y anunciado en el artículo de portada, “Surprising Puerto Rico” [Sorprendente Puerto Rico], de la revista bisemanal americana, *Look*, en una publicación del 17 de enero de 1961: “The long-time ‘poorhouse of the Caribbean’ is today a booming island in the sun. After 400 years as an under-the-heel colony, lovely, green Puerto Rico is attracting American factories and tourists and leaping into the modern world” (*Look* 22, Esterrich 7). El caso “Puerto Rico”, bajo el tutelaje neocolonial que, de acuerdo con la propaganda oficial del gobierno de la isla, los medios y algunos discursos académicos, asegura la viabilidad de una modernización, insta una fisura constitutiva en el proyecto modernizador: su realización depende de la supresión de principios fundamentalmente modernos, libertad y autonomía.

Al tocar estas contradicciones, *Sirena Selena* también revela la ineficacia de inconsistentes narrativas que buscan exaltar al jíbaro como la figura emblemática de un nacionalismo blanco y masculino en Puerto Rico.<sup>9</sup> Fuertemente publicitado como la representación de un ideal étnico puertorriqueño –personificado, incluso, en la

---

9 En su ensayo seminal “El país de cuatro pisos: notas para una definición de la cultura puertorriqueña”, José Luis González explica que, a principios del siglo XX, los intentos en Puerto Rico de establecer una identidad identificable respondían a los intereses de una élite blanca. Los representantes (masculinos) de este grupo se definían como nacionalistas celebrando y glorificando la cultura del “jíbaro”, el campesino blanco, como representante de la identidad puertorriqueña y borrando, de este modo, cualquier existencia afroantillana de la narrativa nacionalista. González expone la manipulación de las agendas de clase y raza por parte de los grupos privilegiados, quienes buscaban elaborar un sentido de identidad nacional sin diferencias. En términos de género, la glorificación de la cultura del “jíbarismo” fue muy perjudicial para los nuevos roles que las mujeres empezaban a forjarse con la mayor independencia que ofrecía el trabajo remunerado (González 11-42). En un reciente estudio sobre masculinidades y migración de Puerto Rico a los Estados Unidos, Eileen Findlay analiza construcciones del jíbaro desde el discurso del Partido Popular Democrático (PPD), especialmente durante el gobierno de Luis Muñoz Marín.

figura del influyente gobernador populista Luis Muñoz Marín— en la novela, “los jíbaros” son todos aquellos y aquellas que migran del campo cuando se venden las fincas donde se trabajaba de sol a sol, los hombres en la talla, las mujeres, lavando y planchando (38-39). En la novela, no se nota una recuperación nostálgica (y elitista) de una aristocracia que reclama un añejo Puerto Rico,<sup>10</sup> pero tampoco se retrata la ciudad como el lugar donde los ideales de una vida mejor se realizan. Las migraciones internas de la isla, tal como son retratadas en *Sirena Selena*, son protagonizadas por una clase trabajadora que se convierte en urbana y que sustenta, pero nunca participa plenamente, de su abrupta modernización.

Al enfatizar la convivencia de sentidos opuestos de una modernidad incompleta, la narración combina significantes del pasado al presente: “Campo Alegre” y “Parada 19,” “trajes de domingo” y “paseos en trolley” (39-40). Sobre todo, se cuenta cómo Sirena y la abuela observan desde adentro los resultados de un desarrollo excluyente que se ilustra, en diversos pasajes, en letras de clásicos boleros: “*Y lejos pero muy lejos vuela mi pensamiento y triste como un lamento son los suspiros del corazón...*” (38). Cantado en coro por las dos, el estribillo ambienta la conversación mientras limpian la lujosa casa de cuatro cuartos y dos baños, con piscina y aire acondicionado en todos los espacios, que tanto se contrasta con la “cajita de fósforo” donde viven. La existencia de Selena encarna tránsitos de un extremo —la pobreza que la lleva a habitar las calles más de una vez— a otro, las puertas del Hotel Conquistador, espacio de “lujo puro” (23). En común a estos mundos está la presencia de una particular clientela: hombres en carros extranjeros en las calles, “turistas europeos en busca de aventuras y entretenimiento” hospedándose en el famoso *resort* (23).

### **El hambre de tener**

Al enfatizar que las redes de prostitución homoeróticas atienden, en el Caribe, a las demandas del “turista imperial” —el sujeto invisible de leyes coloniales (Alexander 7)— la narración de *Sirena Selena* expone las heridas abiertas por una industria que ejerce, doctrinal y subjetivamente, una forma propiamente moderna de recolonización: la expropiación de recursos sancionada por estados locales en alianza con corporaciones multinacionales mediante acuerdos en los que la economía interna-

---

10 Frances Aparicio asocia un discurso homogeneizador de unidad, armonía y convivencia producido por los hacendados —como sector social desplazado por la llegada de la modernización— a una narrativa excluyente y hegemónica llevada a cabo por escritores como Antonio Pedrera, Tomás Blanco y René Marqués. Arcadio Díaz Quiñones ha observado cómo íconos patriarcales de la “gran familia puertorriqueña” han emergido históricamente durante tiempo de crisis y se han posicionado contra la presencia colonial de los Estados Unidos (Aparicio 6).



cional es priorizada frente a la estabilidad del país. Ocupando un papel central en esta y otras narrativas caribeñas,<sup>11</sup> la industria del turismo difunde promesas de un archipiélago “bajo el sol” que la narrativa y el canto de Sirena, en su activación de una memoria del dolor, ponen en jaque.

Ya establecida en el circuito turístico, Sirena revela que, mientras canta, pone en escena un insistente performance de hambre, “un tumor de hambre”, de lo que *no se tiene*, “Selena se roba la luz como una ladrona. Sirena le roba los ojos a quienes la adoran. Ella quiere todo lo que todos tienen. Merece la cima. Merece una vida mejor que la que tiene” (261). Con la ayuda de todos los santos que la bendicen y de todas sus compañeras dragas que le acompañan vivas o muertas –como el espíritu protector, ángel de la guarda, de su primera mamá queer Valentina Frenesí– Sirena embriaga a su público que paga para verla sufriendo cuando ella “pierde el aplomo de lo que un día fue un simulacro perfecto” (261). Mientras repite, como un mantra, el deseo de una vida mejor, “el lujo envuelto” de Sirena se revela como fantasía para quien, “da miedo morir frente a tanto testigo, en verdad da miedo vivir tan cerca de lo que es dolor...” (261).

En *Sirena Selena*, la inquieta hambre de tener opera como una narrativa de falta que sigue desdoblándose más allá del cuerpo de la protagonista. Su voz colectiva, aun cuando alcanza “la cima” y triunfa en espacios sociales que parecen todos diseñados en su contra, sigue narrando desde la proximidad con el sufrimiento que emerge de experiencias de espacios físicos (la calle, los carros importados, los hoteles, los bares de “mala muerte”) y la vivencia de lugares subjetivos (el trauma, el asedio y violación sexual). Ambas circunstancias, que empujan el cuerpo y la mente a una condición de vulnerabilidad y precariedad extremas, también crean lazos que perduran en redes de familia extensa y prácticas de afroespiritualidad.

Jerome Branche ha conectado la idea de “compañeros/as de infortunio” con el concepto de “malungaje” que abarca una consciencia y discursividad afrodiaspóricas presentes en narraciones que ocurren dentro de lapsos temporales y espacios

---

11 La feminista M. Jacqui Alexander examina exhaustivamente el papel de la industria del turismo en el Caribe y, más específicamente, la institucionalización de una viabilidad económica por parte del estado basada en el “sexo por placer”. En el análisis del caso de Bahamas, en el que el turismo representa una estrategia central de modernización que concentra aproximadamente dos tercios del producto interno bruto del país, se notan fuertes vínculos económicos y psíquicos entre la figura del turista imperial y una presumida población servil. Alexander indica cómo la lógica servicial del turismo que emplea una mayoría de labor mal pagado de mujeres compromete la proclama por autodeterminación, y pregunta provocativamente, usando el slogan de marketing que propaga los atractivos de la isla, “for whom, one might ask, is it ‘better in the Bahamas?’” (54). Alexander muestra cómo, una y otra vez, la ubicua industria del turismo defrauda promesas de civilización, modernidad y progreso.

geográficos amplios, pero que están conectadas tanto por una miseria compartida por la comunidad como por reencuentros de remembranza y alegría en reuniones de malungos (30). Branche menciona una “sensibilidad translocal y diaspórica” como una importante faceta de escritores y poetas afrolatinos desde –por lo menos– el período post negrista, en 1940, hacia delante, en lugares tan diversos como Colombia, Uruguay, Cuba, Ecuador, Panamá y Brasil también presente en escrituras transhistóricas y transatlánticas que regresan, por ejemplo, a Juan Latino, en la España del siglo XVII (28).

### **Múltiples identidades, historias colectivas**

Al enfatizar movimiento, la narración de *Sirena Selenia* superpone tránsitos geográficos a cambios de género y sentidos de identidades fluidas, por venir.<sup>12</sup> La diversidad de tiempos y espacios es correlativa a la multiplicidad de voces de las “compañeras de infortunio” de la diva que se da de forma abundante y casi desorientadora en el relato. Lizzy Star, la Kiki, Bobby Herr, Pantojas, la Barbara Herr, la Renny Williams, Milton Rey, Matilde, Maruca... encarnan historias (reales y ficticias) de singulares (y plurales) compañeras de trabajo y de escenario contadas desde distintas partes del Caribe (Puerto Rico, Honduras, República Dominicana), América Latina (Venezuela) y más allá (Nueva York, Miami, Rusia). Al borrar fronteras nacionales, distinciones temporales y establecer complementariedad entre las diversas trayectorias de las dragas, la novela llama la atención para la existencia de redes de comunidad y solidaridad compuestas por mujeres transgénero, transexuales, drag Queens, queer, y como estas participan en el proceso de reescritura de una realidad caribeña.

Dividida en 50 capítulos, la narración de Selenia combina cenas de los bares recónditos del San Juan nocturno y gay a las reminiscencias de Sirenito y el relato de Leocadio, un muchachito que, como él, es pobre, de familia proveniente del campo y que termina en la calle. Hay, además, un hilo conductor fundamental entre la historia de los dos: ambos han vivido, desde muy temprana edad, bajo la sombra del deseo de hombres que “identificaban algo” en ellos y les “seguían los pasos por todas partes” relamiéndose las carnes al verlos (56). Ambos toman agencia de sus destinos para subvertir su posición de “víctimas”.

---

12 El concepto de identidad variante, “por venir”, propuesto aquí, se refiere a la noción de Stuart Hall de que la identidad no es algo fijo ni coherente y está siempre en proceso de construcción: “las identidades se tratan de la cuestión de utilizar los recursos de la historia, lengua y cultura en el proceso de devenir y no ser” (4).

En *Sirena Selena*, los recuerdos, contados desde el pasado y el presente, hablan mucho más que de las particularidades de los individuos y de sus batallas por sobrevivir material y subjetivamente. Materializado en los personajes, el relato de Puerto Rico y, extensivamente, del Caribe, se desdobra en muchas memorias que irrumpen, desde *sujetos otros*, la descripción de un progreso en la historia como imagen de un tiempo “homogéneo y vacío” y produce un análisis de esta representación como base de la crítica del progreso en absoluto (Benjamin, Robles 47-48). Desde su forma y contenido narrativos, la novela interrumpe la promesa de un hipotético (y ya fallido) avance lineal hacia el futuro.

Los constantes intercambios en *Sirena Selena* instalan un sentido de efimeridad en seres y relaciones capaz de desafiar oposiciones binarias y sentidos hegemónicos, movimientos que, en su función de deconstrucción del estado heteronormativo, han sido leídos como uno de los aspectos más relevantes de la novela:

[...] Santos-Febres represents bodies that, while still identifiable by certain markers of identity, challenge the reduction of the body to a simplified correlative identification with categories of identity. Santos-Febres represents how transnational subjectivity undoes the concept of identity as a discrete, closed categorization. It is through the transnational that the body is queered; it finds itself in a space that is not regulated by the heteronormative demands of the nation state, particularly the allegorical relationship between heterosexual coupling and the propagation of the nation (Perkins 70).

Sin embargo, más que confrontar sentidos dominantes desde de una clara contraposición entre lo queer y lo normativo, la novela sigue enfatizando relaciones conflictivas y convivencias antitéticas, lo cual va de la mano con la intención de Santos-Febres de confundir, no definir “mundos marginales” que siempre parecen, en su obra y su vida, de contornos permeables:

Yo no creo en marginalidades fijas, quizás porque pertenezco a varias. . . A veces estoy en el centro (por cuestiones de educación, de clase quizás) y a veces soy la abyecta (por razones de piel, por pertenecer a un país colonizado por EE.UU.). Precisamente por esa movilidad me doy permiso para transitar por varios mundos, por varios márgenes, a veces hasta por el centro (Magdaleno 3-4).<sup>13</sup>

13 Aquí y en otras ocasiones, Santos-Febres extiende a sí misma sentidos plurales y no esencialistas de identidad: “I am Puerto Rican and for Puerto Ricans our identity is a very strange case because our country is considered a Free Associated State, but, the truth is, we are neither a state, nor free, nor associated. We all have United States passports [...]. I can say that I come from this bordering country which is part

Oscilaciones entre margen y centro en *Sirena Selen*a median tanto deseos y lazos afectivos como la perspectiva sobre procesos socioeconómicos. Peligrando en los bordes, sus personajes muestran que no hay nada esencial o permanente en cuerpos físicos, identidades subjetivas o proyectos sociopolíticos.

### **Empresa emancipadora**

Consumada en la memoria y en el performance cantante, la pena, envuelta en el glamour del espectáculo, pone bajo el *spotlight* la posición de testigo, de quien vive tan cerca del dolor, “¿Será que solo a través de gente como Sirena Selen es que puede el público sentir sin tapujos lo que es la pena?” (261). Selen pone en escena esta búsqueda de recordar una historia, un presente (y potencialmente un futuro) doloroso, reconstituidos desde la vida de los que simultáneamente están en el margen y en el centro. Para subvertir la posición de víctima y tomar las riendas de su propia historia, la afroespiritualidad, como un bien común y compartido por la comunidad, será el instrumento central de políticas performativas que aseguran, aunque sea desde el espacio suspendido de la narrativa, el valor y la autonomía de un cuerpo libre que direcciona el flujo de sus energías al cuestionamiento de exclusiones y desigualdades.

Al protegerse de la seducción de su anfitrión y rehusarse a vivir bajo su tutelaje económico y afectivo, Sirena se lanza en el juego de su, y de tantas otras vidas, por una independencia. En *Sirena Selen*a la empresa emancipadora contra subordinaciones interseccionales de índole económica, racial, sexual y hasta geográfica, está teñida por su precio: la constante lucha de los cuerpos para atender a las demandas de un mercado controlado por el deseo heteronormativo como medio (quizás el único medio) de sobrevivencia. En la novela, no hay espacio *seguro* blindado contra *lo inseguro*, y tampoco se da una lucha de los *unos* contra *otros*. En contraste con estos dualismos, se esparcen residuos neocoloniales y postcoloniales que circulan dentro del espectro de relaciones patriarcales alimentadas por una cultura popular que concibe y moldea formas de consumo de cuerpos específicos. Sobre estas convivencias contradictorias, Santos-Febres anuncia que tensiones y antagonismos seguirán presentes en su obra literaria, “hasta que el imaginario del Caribe, de Latinoamérica y del mundo pueda efectivamente dar cabida a todos” (“Un cuerpo” 15).

---

of the U.S. but at the same time is not; that is part of Latin America but at the same time is not; and that is clearly part of the Caribbean” (Nulley Valdés, Santos-Febres parr.3).

La apertura de *Sirena Selena* crea una atmósfera “propriadamente” caribeña con los referentes “cáscara de coco”, “contento de jirimilla azul”, para dar entrada a la “azucarada selena”, “suculenta sirena” de playas alumbradas que es interpelada a confesar “los deseos desatados por las noches urbanas”, ya que ella “es el recuerdo de remotos orgasmos reducidos a ensayos de *recording*” (7). Al abrir paso a historias de “todos los sectores maricones de este Caribe de perdición donde la gente fornicaba como si fuera acabar el mundo al día siguiente” (20),<sup>14</sup> la novela ha sido ampliamente leída desde la importante transgresión que se produce con la afirmación de géneros y sexualidades variantes y antinormativas, en el contexto de un estado heteropatriarcal dependiente.<sup>15</sup>

La existencia de la frágil (extremamente delgada y delicada) quinceañera en el cuerpo de un joven drag es el resultado de muchas transiciones: de una sociedad agraria a una urbana, del tutelaje de la abuela a las calles, de los pequeños apartamentos de su familia queer al *show business*, del cuerpo adolescente andrógino a la altamente producida *femme fatale*. No obstante, si bien estos pasajes parecen representar un sentido progresivo de las diversas incorporaciones llevadas a cabo por la protagonista, su voz, “lo único verdadero en ella”, contradice este movimiento hacia delante ya que cambia drásticamente y se torna, de expresión de felicidad, en un arma densa usada para perforar a su audiencia. Dotada de insolente magnetismo, Sirena, “vestida y adorada” por los seguidores de su rastro, depende de su voz para vivir y subsistir. ¿Pero cuál es el secreto de aquella voz de la cual “millones de personas han dicho millones de cosas” (13), una voz “extasiada y gloriosa de espíritu de luz” (66), “una voz que no es de este mundo” (173) y que persiste frente a tantos descarrilamientos externos e internos?

### La voz: el bien más precioso

Como hilo afectivo que perdura, conecta y transforma, la voz de Sirena aglutina principios éticos, metafísicos y ontológicos presentes en un legado afroespiritual que persevera y se transfigura en movimientos transatlánticos que se dan hacia/desde el Caribe y más allá. Fundamentadas en una ética relacional, acciones de adoración que mueven las llamadas “Diasporan Religions” [religiones diaspóricas]

14 Sobre pasajes como este, Santos-Febres afirma la intención de exponer temas considerados exóticos para revelarlos desde un conocimiento distinto. En Mayra Santos-Febres, *Sirena Selena vestida de pena*. Ed. Debra A. Castillo. Stockcero, 2008.

15 Ver Arroyo 2003, Barradas 2003, Cuadra 2003, Muñoz 2005, Morell 2006, Gabiola 2007, Madgaleno 2009, Rodríguez 2009, Alós 2013.

(Murphy) son conducidas para reverenciar el espíritu mientras que, recíprocamente, este presta servicios a la comunidad (Murphy 6-7). Amplia y fuertemente influyentes en el archipiélago, tanto el vudú como la santería son fenómenos de grupo: los loas y Orishas viven a través y para la comunidad (Olmos, Paravisini-Gebert *Sacred Possessions* 3).

Metafísicamente, entre el amplio rango de grupos religiosos profundamente influenciados por nociones del individuo en aproximación a lo divino proveniente de las religiones del occidente de África, se preserva la complementariedad entre divinidad, posesión espiritual y curación (Matory 5) y la transcorporalidad como práctica distintiva de representación de cuerpos humanos y no humanos en que el ego, alma o anima existe en una orientación externa vis-à-vis al cuerpo físico (Strongman 2). Ontológicamente, la filosofía afroespiritual abandona nociones de “un alma unitaria” concebida en la clausura hermética de una materia física y rompe las fronteras entre el cuerpo y la psique al cuestionar la concepción del ser (entendido como “la mente”) como único e indivisible. Relacionales y dirigidos a la curación, los preceptos afroespirituales no solo asumen la divinidad y multiplicidad del ser, sino que también aseguran existencias en común localizadas en la mente y en el cuerpo. Las tradiciones afrocaribeñas, al promover actos de la memoria individual como colectiva, desafían sentidos individualistas de la vivencia e interrumpen versiones únicas de la historia.

Trouillot asegura que el discurso histórico es siempre un discurso de poder, ya que la creación de hechos y la reconstitución de fuentes nunca son neutrales o equitativos (*Silencing* 29). La memoria, como recuperación de historias individuales, instauro un sentido dinámico en la noción de pasado que deja de ser una realidad estática, como presume la linealidad historicista:

[...] the past does not exist independently from the present. Indeed, the past is only the past because there is a present, just as I can point to something over *there* only because I am *here*. The past –or more accurately, *pastness*– is a position. Thus, in no way can we identify the past *as past* (15).

En *Sirena Selena*, la noción de pasado como posición relacional al presente, recupera experiencias que cargan las huellas de significantes de lo que se vivió y de lo que se vive en el momento en que se cuenta. Al llevar a cabo modos de “emplotment”, es decir, la superposición de una serie de acontecimientos históricos dentro de una trama narrativa (de la Campa 16), la escritura de la novela recuerda cosas que están y no están documentadas, cosas dichas y no dichas: registra testigos que hablan de circunstancias colectivas de violencia física y emocional y

actos fallidos de atestiguar. Los procesos conscientes de construcción del lenguaje muestran los límites de determinaciones que separan texto y contexto, discursividad y experiencia, y ponen de manifiesto el alcance y significación del proceso de composición. Al metamorfosear residuos del pasado —lugares, paisajes, nombres, objetos, cadáveres, recuerdos— en una materialidad narrativa, se impulsa, desde la historia de Sirena, una voluntad de construcción comunitaria y de descolonización epistemológica.

Para Santos-Febres la imposibilidad de una reconstitución histórica objetiva también se refiere a la complementariedad entre historia y ficción. En diálogo con el llamado de Édouard Glissant de soñar proféticamente un pasado como alternativa para personas, comunidades y culturas que han sido privadas de uno (56), *Sirena Selena* mira hacia atrás y reconstruye otra narrativa de América Latina moderna: aquella que está centrada en la perspectiva de comunidades de sufrimiento/resiliencia, un concepto que emerge de situaciones, necesidades y aspiraciones compartidas y que está ligado tanto a conformaciones objetivas y subjetivas de una conciencia como a cuestionamientos contrahegemónicos (hooks 16). A los constantes intentos de cosificación y consumo de los sujetos, se responde, en la novela, con el reclamo de una afroespiritualidad que emerge y se sumerge en el servicio para la comunidad.

Como ejemplo vivo de “critical confabulation” [confabulaciones críticas] *Sirena Selena* expone un modo de creación que combina investigación histórica y de archivo con teoría crítica y narrativa ficcional. En correspondencia con el argumento de Saidiya Hartman, la relación con materiales primarios —entrevistas, trabajo de campo, documentos periodísticos, informes neocoloniales— recuperados en la novela muestran la convergencia de terror y placer que acompañan la participación de mujeres en los mundos y economías del llamado atlántico negro.<sup>16</sup> Ensamblajes entre lo individual y lo colectivo, la comunidad y la isla, la isla y el archipiélago, el Caribe y lo global y diversas formas de encarnación de lo mundano y lo divino desembocan en la escritura de *Sirena Selena*.

---

16 J. Lorand Matory acuña la expresión en su influyente trabajo sobre las religiones del atlántico negro y afirma, sobre la repercusión del Candomblé, “considered both a lifeway and tradition, it is the product and one of the greatest producers of a transoceanic culture and political economy known as the ‘black Atlantic’” (1).

## Epistemes transhistóricas

Al examinar experiencias de colonización, Fernando Ortiz, en su clásico *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940), anticipa que el factor más trascendente de la formación de la cultura caribeña es, justamente, lo que no le es propio o fijo: las continuas, radicales y constantes transmigraciones geográficas, económicas y sociales. Los propósitos de vidas en continuo desarraigo de la tierra habitada, siempre en desajuste con la sociedad sustentadora, instala una perenne transitoriedad y hace que “hombres, economías, culturas y anhelos” todo se sienta foráneo, provisional, cambiadizo, “aves de paso” en la región (95). La conectividad y apertura del Caribe, desde el pensamiento de Édouard Glissant, adquiere la forma de una consciencia de “un todo” en el que “lo propio” está siempre en relación con la “totalidad del mundo”. Haciendo uso productivo de la noción de imaginario (Glissant) para pensar la construcción simbólica a través de la cual comunidades (racial, nacional, sexual) se definen a sí mismas, la narración de *Sirena Selenia* conecta sentimientos, percepciones y experiencias de paisajes con saberes alternativos en los que cada pequeño aspecto del entorno, incluido su vida espiritual, se convierte en arena de debate político.

En su intensa labor relacional, la novela también parece referirse a nociones del Caribe como un conjunto de convivencias que se rehúsan a aceptar la (plana) continuidad geopolítica de espacios territoriales del estado y el aislamiento de las islas. En contigüidad con el pensamiento de archipiélago,<sup>17</sup> los lugares pasan a ser concebidos no como un fenómeno natural sino como formaciones históricas y espaciales correlacionadas y reconfiguradas por procesos coloniales y poscoloniales (Thompson 109). En *Sirena Selenia*, las mujeres queer se apoderan de su lugar de testigos y resignifican experiencias de marginación al llevar sus posiciones físicas y epistemológicas “de los márgenes al centro” (hooks). De las experiencias de cuerpos inmersos en ciertos lugares y relaciones emerge una nueva episteme, un imaginario y una forma de pensar que construye la promesa de vidas comunitarias sustentadas en existencias en común de lo humano y no humano.

---

17 El término ‘pensamiento archipelágico’ fue introducido por Édouard Glissant en una de sus últimas obras, *Traité du tout-monde* (1997). Anteriormente se conocía como *antillanité*, y luego como “poética de la Relación”. Aunque nace en el Caribe, se pueden encontrar formas de pensamiento similares en todos los archipiélagos del Pacífico. Estas ideas tienen en común la búsqueda de una “herramienta metodológica que ponga en primer plano cómo un modelo dinámico de geografía puede dilucidar la historia y la producción cultural de las islas, proporcionando el marco para explorar conexiones complejas y cambiantes entre mar y tierra, diáspora e indigeneidad, y rutas y raíces” (Deloughrey 2; Thompson 109).



## La oración

Al ocupar varios intersticios, Selena solo narra en primera persona en un momento específico de la novela, el capítulo tres. Al atender, de cierto modo, al llamado del capítulo de apertura de “confesar”, la protagonista quinceañera no revela, sin embargo, secretos de “los deseos desatados de las noches urbanas”, ni rememora “el recuerdo de remotos orgasmos”. Sus palabras articulan narrativamente su historia personal y sus deseos más profundos, lo que antes solo se entrevé en forma de llanto silencioso, de felicidad exacerbada o de sensuales gestualidades del performance:

[...] quiero que tú hagas que mi casa sea próspera y feliz, y que la buena estrella me guíe y alumbre mi camino. Préstame tu magia bienhechora, quiero que me prestes tu talismán, *quiero tener poder y dominio para vencer a mis enemigos*, quiero que tú me guíes, Piedra Imán, *por el camino opuesto, opuestísimo a cuando hacía las calles* (15). *Poder cantar como si no hubiese pasado nada*, como cuando era chiquito y tenía casa y familia (15, cursivas agregadas).

Además de oro para su tesoro, plata para su casa y que el imán sea su resguardo y su guía como foco de luz que fue para la Santísima Virgen María, Sirena desea bienes tan básicos como una casa, una familia, una vida feliz. Para alcanzar lo que ruega, la cantante también precisa de un cierto poder para vencer a sus enemigos que, si concedido por María Píera, se concentrará en su voz: “Te pido que la voz me salga preñada de agujitas, densa, que la voz se meta por los pechos de quienes me escuchan y les retuerza la melancolía y los aplausos” (15). La voz, su bien más precioso, “siempre fresca” y “tan antigua como el mismísimo mal de amores sobre la faz de la tierra” (13), emerge, en esta oración, saturada de una función vital: cantar como si nada hubiese pasado.

Al evocar los tiempos de una infancia pobre en la que, a pesar de, no tener qué comer, noche tras noche, se era feliz, Sirena describe cómo, en aquellos tiempos, no había que endiablarse, desesperarse, ni cantar para sobrevivir. Cansada de “atacuñar toda la rabia en una canción”, ella sigue confesando: “Y ya no quiero, Piedra Imán, cantar así. Quiero cantar desde la boca nueva, como si naciera justo cuando me alumbre el reflector. Libre de recuerdos” (16). Para reinventarse y renacer cada vez que le ilumine el *spotlight* —durante aquel exacto momento en que ella puede hablar para amplias audiencias—, Sirena necesita librarse de ciertos recuerdos. Necesita olvidarse de “cuando hacía las calles”, de los fortuitos encuentros con “los más grandes enemigos”, los hombrotos grandes que se le acercaban y, después de

un repetido ritual de manos temblorosas, hinchazón debajo de pantalones y sustos deliciosos, le pagaban veinte pesos, como si este fuera el precio de sus pecados y de su gracia (17). Tal como en una confesión, Sirena demuestra culpa y pide perdón explicando que si ella pecó, ellos fueron los más grandes pecadores. Refiriéndose a la prostitución como un secreto que lleva “enredado en la piel”, Selena, en exacerbada devoción, promete todo en trueque de protección y limpieza profundas:

En recompensa de lo que me des, yo te daré la cuenta de ámbar, la cuenta de azabache, unos granitos de coral, para que me libres de la envidia y de todo mal. Te daré limadura de acero para que todo me sobre y aumente mi rico sendero, te daré trigo para vencer a mis enemigos, incienso y mirra por el aguinaldo que le dieron los tres Reyes a Jesús amado, y daré a las tres potencias, por la virtud de la Piedra Imán, tres credos por primera, y por segunda, siete salves, y por tercera, cinco padrenuestros y cinco avemarías, alabando al Señor en este santo día y diciendo gloria a Dios en las alturas y en la tierra, paz a todos los seres de buena voluntad, pan bendito de Dios sagrado que satisface mi alma y limpia mis pecados (16).

Prostrado ante los pies de la Piedra Imán, el “fiel bugarroncito, el quinceañero más saboteado de todo el barrio” ruega por su voz, la misma que lo lleva a orar, la misma que se le ofrece como su mayor prenda si sus pedidos son atendidos.

### **Hazañas performativas**

En su trabajo sobre el sentimiento de utopía y la futuridad, José Esteban Muñoz proyecta *queerness* como una idealidad, como algo que está presente pero que no podemos tocar aún, como un horizonte iluminado por una luz acogedora. Ubicada en el dominio de una “futuridad”, *queerness*, como un modo de sentir, pensar y hacer permite ver más allá de las dificultades del presente y concede la posibilidad de soñar y propagar nuevos y mejores placeres, “other beings in the world, and ultimately new worlds” (1). Al explicar que ambos, lo cotidiano y lo ornamental contienen cartografías de utopías queer, Muñoz asegura que la estética que diseña no se asemeja a una fuga del ámbito social, “insofar as queer aesthetics map future social relations” (1). Performativos actos de lo queer mueven formas de ejecución dirigidas al futuro pero que son alimentadas por una consciencia histórica de las luchas presentes para dar lugar a la esperanza concreta de colectivos y grupos emergentes (Muñoz 3).

Hacia el final de la novela, Sirena Selena encarna, en su cuerpo y su voz, la oración y suplicio al “carboncito de luz” para llevar a cabo su performance de gala en la mansión de Hugo Graubel III, el millonario que, deslumbrado con su *demo show* en el Hotel Conquistador, le contrata para un espectáculo privado al que asiste la nata de la sociedad dominicana. Un performance musical dotado de posesión espiritual y diversos pasajes de transc corporalidad exhiben la yuxtaposición de principios afroespirituales y políticas queer que rechazan las constricciones del aquí y ahora y ponen en marcha la potencialidad de otras visiones, de otros mundos (Muñoz):

la Selena  
 baja  
 un  
 escalón  
 otro  
 y otro  
 hasta que el aire le falta a los testigos [...] (207).<sup>18</sup>

La apoteósica entrada de la diva, “untada en cielo y sudor”, gradualmente, revela cada detalle orquestado, preparado e incorporado por/en ella durante esta presentación. Revestida de bruma de humo seco, ella “deja su cola junto al mar” y pisa con sus uñas “coral-malva perla”, una a una, su pie primero, “el pie de Adán en tacas, el pie de la génesis y del sueño” (207). Sirena, del cielo, de la cima de sus sueños, sigue bajando las escaleras:

Selena  
 abierta cual luna de los pobres  
 y por tanto más cerrada que un abismo  
 ella es, ah sí, la puerta de todos los deseos (209).

Durante este show privado, Sirena hace mucho más que seducir, vencer y doblegar a sus enemigos. Al destapar la puerta de “todos los deseos”, ella mapea dualidades y posiciones conflictivas y revela como la lógica del simulacro se transfiere del escenario a la vida. Tal cual pedido y concedido por María Piedra Imán, su voz, como agujas afiladas, penetra la materia física y subjetiva de su anfitrión y su audiencia quienes no pueden más que, en lucha, entregarse al poder (y placer) doloroso de aquella intervención.

18 En estos pasajes, reproduzco la espacialidad narrativa de la novela.

Cada vez que pisa un peldaño más de la escalera, la consistencia tenue del cuerpo de Sirena se dibuja gracias a la mirada deseosa de su público:

Pie. Hielo seco trepa por aquella perfección de carne. Humo seco. Pie. Suspiros del auditorio. En las lenguas de los invitados, sale asombroso pie en saliva, en palabra seca que rodea los tobillos. Las piernas depiladas, delgadísimas, de sílfide salida del fondo de las aguas. Las tenues rodillitas sin marca de infancia que delate. Suaves, tersas como si nunca ellas... (207-08).

Como si ellas (las rodillas) nunca hubiesen sido “geografiadas” por líneas escarlatas, como si solo se hubiesen hincando a rezar de tanta tersura. Las piernas, luego la cintura, la espalda, el frente y hasta los pechitos de Sirena son descritos como de una delicada consistencia, como una pasajera bruma del mar. Armada con su voz y sus ojos negros de los cuales salen llamas secas de fuego azul, Sirena se detiene en la escalera y da inicio al acto de transfiguración que no se limita a ella, sino que también atinge su audiencia:

Los testigos recuerdan haber oído un piano en la lontananza de su paso. Recuerdan el piano y el *tiempo perdido* desde que aquella puso el pie primero llamarada blanca, en su bandeja de mármol, tan en su salsa-hielo seco y *recuerdo doloroso*. Recuerdan unas notas de entrada a un bolero *como una cascada de piedritas filosas frenando sin poder* (209, cursivas añadidas).

Aquella nebulosa Sirena, luego de suspender el tiempo con su salsa de recuerdo doloroso, impulsa “una mano que les agarró el vientre y más abajo, unos dedos –¿cuáles?– apretándolos” (209). Exaltados por sensaciones físicas provocadas por manos que nunca se aclaran de quienes son, los testigos empiezan a recordar: “Y el ahogo del asombro empuja aquel recuerdo hacia atrás, *al sitio mismo del respiro* y de la carne encendida humeando hielo seco. A media escalera, la Sirena para, en seco” (209, cursivas añadidas). Tocar el principio de las cosas, descubrir y renacer son hazañas del bugarroncito quinceañero durante aquella presentación.

Con ojos profundos que no miran sino al espejismo de su propia mirada, los contornos de Sirena desencadenan, desde la memoria, una serie de revelaciones:

Los testigos recuerdan haber oído al mar enredado en aquel piano de visión. Las mujeres se llevan ansiosas las manos al pecho y reviven deseos que una vez tuvieron a la orilla del mar. Un deseo que algunas ahuyentaron hace tiempo, que otras cumplieron por lo oscuro, allí mismo en las playas del Hotel Talanquera, lejos de sus maridos, de sus propios ojos [...]. Los hombres no

podían dejar de agarrarse el vientre, les dolía la presencia de aquella Sirena, de aquel ángel que traslucía bajo sus ropajes fuego y hielo seco, fuego y hielo seco. Y era el hijo hermoso, la núbil sobrinita que un día se les sentó en las faldas y los hizo retumbar, los hizo correr hasta la barra más triste, los hizo reventar de monedas estridentes velloneras, los hizo implorar que aquella quemazón maleva les dejara en paz la carne. Recuerdan cómo escaparon, años corriendo cimarrones por las calles y la casa de citas de la calle Duarte. ¿Y todo para qué? Para caer en esta trampa de Sirena (210-11).

Las tramas de la Selena son las que descubren, en la audiencia, “el doble disfraz de su deseo” y la felicidad dolorosa de –finalmente– sentirse a gusto en su propia piel. El público, anclado en la incertidumbre, perdido en el tiempo, confiesa diversas instancias de deseos antinormativos que son motor (velado, reprimido) de estas vidas privilegiadas. El canto de Sirena se traga todo el aire del recinto y anuncia el Apocalipsis que, enseguida, toma la forma de líneas de un bolero: “*Invasión de ternura tus pasos y encendiéronse sueños pasados. Presiento en esos pasos la inquietud de buscar otros pasos que marchen con el mismo compás...*” (211).

### La intimidad social del bolero

Ángel Quintero Rivera conecta la plural conformación del bolero con el surgimiento de la música latinoamericana. Al combinar el protagonismo de la canción con el ritmo afrocaribeño y el acompañamiento guitarrero de toda la “ruralía” del continente, el bolero logra niveles de expresión íntima en un género a la vez lírico yailable que siempre proyecta sentidos sociales. Al poner en el plano de en frente temáticas de nomadismo, desplazamiento, separaciones y ausencias “las complejidades de la errancia” aparecen exacerbadas en cantantes femeninas en que estos temas centrales del bolero confluyen con problemáticas de género (304-307). Para Quintero Rivera el bolero es un ritmo que permite analizar desde la intimidad cuestiones socio-nacionales. El carácter íntimo pero impersonal de este, así como su maleabilidad han sido asociados a letras y formas que apuntan a referencias amplias y difíciles de localizar con precisión (Valdés 73).

En *Sirena Selena*, se rememora la agencia femenina de bolerosas como la Lupe y performances como “La gran tirana” para rescatar el estilo musical como un género flexible que proporciona un espacio cultural común en que comunidades pueden ver lo que el crítico peruano Julio Ortega denomina “su propia historia, su reserva afectiva, su metáfora social” (Knights 138; Ortega 36). En referencia a la

subclasificación de textos culturales y cultura vivida de Raymond Williams, culturas, entendidas como conjunto polisémico de prácticas de significación y maneras particulares de vivir, se realizan, en la novela, en dialéctica con una concepción de identidad en constante proceso de devenir. La resistencia a la determinación y la llamada de atención a procesos, más que resultados, se hacen evidentes en una performatividad queer que evoca, en sintonía, con principios afroespirituales, sentidos fluidos de seres colectivos concebidos desde existencias en que el cuerpo y la mente interactúan.

### **Sirena Selena: meneando una nueva marcha**

Durante el show, todos parecen envueltos en aturdimiento y en una vivencia encarnada de lo sobrenatural:

La esposa de un banquero se sintió elevada por lo etéreo, agarró a su marido del brazo; quiso murmurar que no la dejara salir así, volando por sobre las cabezas de todos aquellos invitados tan ilustres, por sobre la cabellera negra de aquel travesti adolescente. La pura encarnación de lo imposible.

(pic)

(pic)

Pero no pudo musitar nada. El tiempo colgaba del pecho de Sirena buscando la nota para el final de su balada. Y ya entreabierta, ya loca de su propia encarnación se da entera

*mis labios...* (211-12).

Desde su sensual “encarnación de lo imposible”, Sirena es una zona paradójica de posibilidades: ella combina la triste consunción de cuerpos en relaciones afectivas y sexuales de naturaleza violenta y/o clandestina con la liberación de sentidos polisémicos del ser, más allá de constricciones de papeles sociales y de una realidad presente. El performance drag, empoderado por la afroespiritualidad, instala otros sentidos de cuerpos alimentados por mentes, egos y ánimos deseosos que coexisten con su materialidad física. ¿Pero, finalmente, cuál es la búsqueda inquieta de nuevos pasos y de una nueva marcha que *Sirena Selena* parece menear?

En este momento de (con)fusión con su público, Sirena muestra que el cuerpo que se supone que debe ser consumido como mercancía es el que devora a sus clientes. Con ayuda de la música y de su voz divina, Sirena desplaza una y otra vez las imágenes de lo ideal y de lo real, enmarañando fantasía y percepción, memoria e historia y desarmando “verdades absolutas” cuando deshace géneros e identidades que, en los demás espacios sociales, separan estos –blancos, ricos, heterosexuales– de los *otros*, de color, pobres, travestis, transgénero, drag Queens, queer. Ella, en su existencia transcórporea, llama la atención hacia la orientación sexual como un asunto de los espacios que se habitan, así como de “los quiénes” y “porqué se habitan” (Ahmed 1). Incorporados en y por Sirena en su diseminación de un divino común, existencias de cuerpos y mentes, transformadas por su voz, asumen orientaciones diversas, inesperadas y muy reales.

Al rescatar la divinidad afro como forma de comunalidad y ciertos modos relacionales propiamente caribeños, *Sirena Selena* expone las heridas que permanecen en la carne, en la psique y en el alma, cartografiando comunidades de sufrimiento y solidaridad, como un modo de participar e intervenir en una genealogía de experiencias transatlánticas en las que, desde tiempos coloniales, la gente “había llevado a sus límites más lejanos sus recursos físicos y psicológicos” (Branche 31). Mediante estrategias de *malungaje*, la narración de *Sirena Selena* imagina y lleva a cabo una poética cargada de sentido de liberación (29).

En diálogo con la actualización del concepto de interseccionalidad, la novela invita a prestar atención a un espacio literal y material: la intersección que mujeres negras y de color conocen, experimentan y habitan en estructuras sociales diseñadas por y para su exclusión (Nash 128-29). La visión que alimenta esta perspectiva exige trazar una intervención social que pueda ser individualizada, íntima y arraigada en las experiencias vividas y en la actuación de una política que, como instrumento, pueda ver, atestiguar e incluso ocupar voluntariamente los lugares sociales de los múltiples marginados. Desde la posición de mujeres afrocaribeñas, del performance del bolero y de actos de afroespiritualidad, narraciones dispersas y, sin embargo, conectadas, despliegan tácticas que hacen visibles las descripciones de un “abajo” que no se limita a una ubicación social, sino que es, fundamentalmente, un espacio producido por los fracasos doctrinales, un espacio relacional.

### **Conclusión: un llamado al activismo**

Por medio de su influyente novela, Mayra Santos-Febres impulsa activismo cuando, en una entrevista publicada el 2013, propone:

No considero que esta novela trate únicamente de cuestiones LGBT. Veo a *Sirena* como una representación metafórica de todo el Caribe. [...] Hoy en día, no creo que haya una comunidad en el mundo que esté trabajando más para avanzar en el desarrollo de los derechos civiles y la justicia social que la comunidad LGBT. Estoy utilizando lo que me da mi sociedad –los héroes de mi época– para hablar de lo que aún queda por arreglar y conquistar –y también para hablar del Caribe. Así que, ‘*Sirena Selena, c’est moi*’. Todos somos travestis en el Caribe y en el extranjero (Pamplin, sin número de página).

Al conectar transfiguración material y simbólica con la necesidad de intervenir en la realidad política, socioeconómica y cultural del Caribe, la escritora afropuertorriqueña contribuye a la reinterpretación de un discurso triunfalista de la modernidad y el neoliberalismo, mostrando cómo su llamado desarrollo y progreso se da a las expensas de la vida de mujeres y adolescentes que viven y sufren bajo la lógica de fantasías sexuales transhistóricas. En *Sirena Selena*, la permanencia de un mercado local e internacional en el que cuerpos son consumidos como cosas se expresa en una de sus formas más perversas, es decir, como gasto físico y deterioro mental.

No obstante, todo lo implacable, *Sirena* transfigura su presumido lugar marginal haciendo uso de su capacidad de llegar al centro para emplear conocimientos espirituales y performatividades como un medio para subvertir estructuras reguladoras de normatividades de clase, de raza, de género. Al llevar a cabo una paradójica empresa emancipadora, *Sirena Selena* conjura la multiplicidad de seres y proyecta lo queer, como un modo de educación del deseo, para destilar el pasado e imaginar un futuro que supere los atolladeros del presente (Muñoz 1). Al poner en escena transformaciones modernas como constitutivas a los fracatanes exilios a los que una tiene que someter el cuerpo para perdurar, *Sirena Selena*, narra, desde el entretejido de múltiples relatos de las incontables compañeras dragas, el peso y el costo de sobrevivir. Dotados de miedo anticipatorio, adolescentes como *Sirena*, en búsqueda de agencia y sueños de realización, conforman utopías concretas, un proyecto relacionado con luchas históricas de colectividades.

La necesidad de contar realidades que están ahí, pero que aún necesitan ser vistas, se apoya, en *Sirena Selena*, en la permeabilidad entre mente y cuerpo, proyección y acción, para inventar un pueblo que falta (Deleuze). Al restituir el valor del cuerpo-mente como una entidad independiente capaz de direccionar energías de liberación, la narración histórica de Santos-Febres imagina otras historias latinoamericanas tejidas en comunalidades afro y en tomadas de conciencia que apuntan a cuestionamientos contrahegemónicos.



## Obras citadas

- Ahmed, Sarah. *Queer Phenomenology: Orientation, Objects, Others*. Duke University Press, 2006.
- Alexander, M. Jacqui. *Pedagogies of Crossing. Meditations on Feminism, Sexual Politics, Memory and the Sacred*. Duke University Press, 2005.
- Alós, Anselmo Perés. “Entre plumas e paetês: fronteiras e limites de gênero em Sirena Selena vestida de pena”. *Revista SURES* 1, 2013: 1-16. Disponible online: [www.revistas.unila.edu.br/sures/article/view/8](http://www.revistas.unila.edu.br/sures/article/view/8)
- Arroyo, Jossianna. “Sirena canta boleros: travestismo y sujetos transcribeños en Sirena Selena vestida de pena”. *Centro Journal* 15.2, 2003: 38-51.
- Barradas, Efraín. “Sirena Selena vestida de pena o el Caribe como travesti”. *Centro Journal* 15.2, 2003: 52-65.
- Branche, Jerome. “Malungaje: hacia una poética de la diáspora africana”. *Revista Poligramas* 31, 2009: 23-49.
- Brathwaite, Edward Kamau. “The African Presence in the Caribbean”. *Daedalus* 103 no. 2 (Spring 1974): 74-78.
- Butler, Judith. 1993. “Imitation and Gender Insubordination”. *The Lesbian & Gay Studies Reader*. Ed. Henry Abelove, Michele Aina Barale, and David M. Halperin. Routledge.
- Celis Salgado, Nadia. *La rebelión de las niñas: el Caribe y la “consciencia corporal”*. Madrid: Iberoamericana, 2015.
- Cuadra, Ivonne. “¿A quién canta? Bolero y ambigüedad genérica en Sirena Selena vestida de pena de Mayra Santos-Febres”. *Revista de estudios hispánicos*, 2003: 153-63.
- De la Campa, Román. *Latin Americanism*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.
- Deleuze, Gilles. *Crítica y clínica*. Trad. Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama, 1996.
- Dussel, Enrique. “Eurocentrism and Modernity: Introduction to the Frankfurt Lectures”. *Boundary* 2 1993 20: 65-76.

- Esterrich, Carmelo. *Concrete and Countryside: Articulations of the Urban and the Rural in 1950s Puerto Rican Cultural Production*. University of Pittsburgh Press, 2018.
- Findlay, Eileen J. *We Are Left Without a Father Here: Masculinity, Domesticity, and Migration in Postwar Puerto Rico*. Duke University Press, 2014.
- Gabiola, Irune del Río. "A Queer Way of Family Life: Narratives of Time and Space in Mayra Santos-Febres's *Sirena Selenia vestida de pena*". *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 2007: 77-95.
- Glissant, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. UFJF, 2005.
- González, José Luis. *El país de cuatro pisos y otros ensayos*. Editorial Huracán, 1989.
- González, Washington (comp). "El trabajo infantil en la legislación dominicana". Secretaría de Estado de Trabajo de la República Dominicana (SET).
- Hall, Stuart. "Introduction: Who Needs Identity?" En Stuart Hall and Paul Du Gay (eds). *Questions of Cultural Identity*. Sage, 1996.
- Hartman, Saidiya. "Venus in Two Acts". *Small Axe*. Number 26 (12:2), 2008: 1-14.
- hooks, bell. *Feminist Theory: From Margin to Center*. South End Press, 1984.
- Jagose, Annamarie. *Queer Theory. An Introduction*. NYU Press, 1996.
- Koselleck, Reinhart. *Futures Past: On the Semantics of Historical Time*. Cambridge, Mass: MIT University Press, 1985.
- Knights, Vanessa. "El bolero y la identidad caribeña". *Caribbean Studies*, Vol 1, No 2, 2003: 135-150
- MacNeil/Leher Productions. "Edwidge Danticat: An Interview". Infobase, 2014.
- Madgaleno, Ariana Heydi. *La identidad fronteriza a través de las experiencias generacionales en "Sirena Selenia vestida de pena"*. Florida Atlantic University, 2009.
- Matibag, Eugenio. "Ifá and Interpretation: An Afro-Caribbean Literary Practice". En *Sacred Possessions. Vodou, Santería, Obeah, and the Caribbean*. Ed. Olmos, Margarite Fernández y Lizabeth Paravisini-Gebert. Rutgers University Press, 1997: 151-70.
- Matory, J. Lorand. *Black Atlantic Religion. Tradition, Transnationalism, and Matriarchy in the Afro-Brazilian Candomblé*. Princeton University Press, 2005.
- Mintz, Sidney W. *Caribbean Transformations*. Aldine Publishing, 1974.

- . "Enduring Substances, Trying Theories: The Caribbean Region as Oikoumene". *Journal of the Royal Anthropological Institute* 2(2) 1996: 289–311.
- . "The Caribbean as a Socio-cultural Area". En *Peoples and Cultures of the Caribbean: An Anthropological Reader*. Edited by Michael M. Horowitz. American Museum of Natural History Press, 1971: 17-46.
- . "The Caribbean Region". En *Slavery, Colonialism, and Racism: Essays*. Edited by Sidney W. Mintz, Norton, 1974: 45-71.
- . "The Localization of Anthropological Practice: From Area Studies to Transnationalism". *Critique of Anthropology* 18(2) 1998: 117-33.
- Morell, Hortensia. "Las paradojas de la masculinidad en Sirena Selena vestida de pena". *Caribe* 8.2, 2006: 7-19.
- Muñoz, Esteban. *Cruising Utopia. The Then and There of Queer Futurity*. NYU Press, 2019.
- Muñoz, Sara. "El travestismo como metáfora en Sirena Selena vestida de pena de Mayra Santos-Febres" *Cuadernos del CILHA* 7.7-8, 2005: 71-80.
- Nash, Jennifer C. *Black Feminism Reimagined: After Intersectionality*. Duke University Press, 2019.
- Olmos, Margarite Fernández and Lizabeth Parivisini-Gebert. *Creole Religions of the Caribbean. An Introduction from Vodou and Santería to Obeah and Espiritismo*. New York University Press, 2011.
- . *Sacred Possessions. Vodou, Santería, Obeah, and the Caribbean*. Rutgers University Press, 1997.
- Ortiz, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y al azúcar*. Ayacucho, 1978.
- Ortega, Julio. "Teoría y práctica del discurso popular (Luis Rafael Sánchez y la nueva escritura puertorriquena)". En *Reapropiaciones (cultura y nueva escritura en Puerto Rico)*. editado por Julio Ortega. Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1991.
- Pamplin, Jonathan. "An Interview with Mayra Santos-Febres," 27 February 2013, <<https://www.360.rollins.edu/arts-and-culture/an-interview-with-mayra-santos-febre>>. Consultado 12 November 2020.
- Perkins, Alexandra Gonzenbach. "We Are Family: Translocations of Queer Kinship in Mayra Santos-Febres's Sirena selena vestida de pena". *Chasqui*, Vol. 46, no.1, 2017: 70-83.

- Quintero Rivera, Ángel. *¡Salsa, sabor y control!: sociología de la música tropical*. Siglo XXI editores, 1998.
- Santos-Febres, Mayra. *Sirena Selena vestida de pena*. Edición Debra A. Castillo. Stockcero 2008.
- . *Sirena selena vestida de pena*. Universidad Autónoma de México, 2011.
- . La escritora puertorriqueña Mayra Santos-Febres con Jordi Batalle en ‘El invitado’ de la Radio Francia Internacional,” entrevista vehiculada en 27 de junio de 2017. Disponible online: <[https://www.youtube.com/watch?v=L7IMER20m\\_A&ab\\_channel=RFIEspa%C3%B1ol](https://www.youtube.com/watch?v=L7IMER20m_A&ab_channel=RFIEspa%C3%B1ol)>. Consultado el 15 de noviembre de 2022.
- . Entrevista “Dresher Center for the Humanities”, University of Maryland, Septiembre de 2019. Disponible online: <[https://www.youtube.com/watch?v=HpA0ulvO2I&ab\\_channel=UMBCtube](https://www.youtube.com/watch?v=HpA0ulvO2I&ab_channel=UMBCtube)>. Consultado el 15 de noviembre de 2022.
- . “Un cuerpo propio”. En Salgado, Nadie Celis. *La rebelión de las niñas: el Caribe y la consciencia corporal*. Madrid: Iberoamericana, 2015, pp.13-15.
- Stephens, Michelle and Yolanda Martínez-San Miguel. *Contemporary Archipelagic Thinking. Toward New Comparative Methodologies and Disciplinary Formations*. Rowman & Littlefield, 2020.
- Strongman, Roberto. *Queering Black Atlantic Religions: Transcorporeality in Candomblé, Santería, and Vodou*. Duke University Press, 2019.
- Thompson, Lanny. “The Chronotopes of Archipelagic Thinking. Glissant and the Narrative of Philosophy.” En Michelle Stephens y Yolanda Martínez-San Miguel. *Contemporary Archipelagic Thinking. Toward New Comparative Methodologies and Disciplinary Formations*. Rowman & Littlefield, 2020: 109-30.
- Trouillot, Michel-Rolph. “Moderno de otro modo. Lecciones caribeñas desde el lugar del salvaje”. *Tabula Rasa*, no 14, 2011: 79-97.
- . *Silencing the Past: Power and the Production of History*. Beacon Press, 1995.
- . “The Anthropology of the State in the Age of Globalization: Close Encounters of the Deceptive Kind”. *Current Anthropology* 42(1) 2001: 125-38.
- Valdés Pérez, Dinorah. “Nuevas proposiciones sobre el bolero”. Trabajo de diploma, Facultad de Música, Instituto Superior de Artes, La Habana, 1994.

Warner, Michel. "From Queer to Eternity: An Army of Theorists Cannot Fail",  
*Village Voice Literary Supplement*, June 1992: 18-19.

Wolf, Eric. *Sons of the Shaking Earth*. University of Chicago Press, 1959.