



Universidad Internacional de La Rioja
Facultad de Ciencias Sociales y Humanidades

Máster Universitario en Estudios Avanzados en Literatura
Española y Latinoamericana

Análisis de la construcción de la identidad
como *symploké* en la novela
contemporánea caribeña: el caso de *Sirena*
Selena vestida de pena (2000) de Mayra
Santos-Febres

Trabajo fin de estudio presentado por:	Jennifer Rivera Londoño
Tipo de trabajo:	Trabajo de final de máster
Director/a:	Juan Andrés García Román
Fecha:	

Dedicatoria

Este trabajo es el producto de muchas horas de dedicación, obsesión y amor, que no habría sido posible sin algunas personas que me acompañaron y fueron mi soporte. Para ellas va dedicado el resultado final que espero pueda aportar en el mundo:

A mi familia y amigos que me sirvieron de ojos y oídos durante este proceso, que dedicaron su tiempo, saber y apoyo a hacer posible este trabajo. Por toda su paciencia y por sus palabras de aliento. Particularmente a Fernando, mi amigo y maestro, por quien me enamoré de la teoría literaria y quien me presentó la hermosa novela que es la base de este análisis.

Este trabajo está especialmente dedicado a Claudia Liliana Agudelo Montoya, mi guía, mi mentora, mi modelo y quien, con su infinito conocimiento, me ayudó a darle sentido a mis ideas, a desentrañar la maraña de pensamientos que se convirtieron en las páginas que siguen a continuación. No hay palabras suficientes para reconocer el impacto que esta maestra ha tenido en mí y en este trabajo.

Resumen

La búsqueda de la identidad es un tema recurrente en la literatura latinoamericana y caribeña, al estar definidas por el mestizaje de sus diferentes naciones y su historia política. La novela *Sirena Selenia vestida de pena* (2000) de Mayra Santos-Febres presenta la concreción de esa búsqueda, a través de un juego de espejos. Esta obra tiene como una de sus texturas narrativas distintivas su complejidad, que extrae de los imaginarios *LGBTIQ+* de Puerto Rico y República Dominicana, puesto que a modo de recorrido polifónico, mediante múltiples narradores y voces, logra fijar la inestabilidad y lo efímero. Este estudio realiza un análisis de la novela en términos lingüísticos, semánticos e ideológicos, en el que se discuten las oposiciones que se tejen en la obra a través de personajes clave para la formación de la identidad en términos de caracterización, focalización, manejo del tiempo y el espacio. Siguiendo el texto de Jesús G. Maestro sobre la teoría del Materialismo Filosófico, se explica cómo la narrativa de la novela presenta una definición del Caribe que influye en la construcción de la identidad. De esta manera, se entiende que es un texto formado en *symploké*, en el que la *fábula*, el *contenido estético* y *lógico* están entrelazados en una sola fibra interdependiente que muestra la identidad rizomática como performance dentro del *espacio Caribe*.

Palabras clave: Identidad, *symploké*, *espacio Caribe*, performatividad, oposición, *Sirena Selenia vestida de pena*.

Abstract

The search for identity is a recurrent topic in Latin American and Caribbean literatures, which are defined by the miscegenation of its nations and its political history. *Sirena Selena vestida de pena* (2000) by Mayra Santos-Febres shows an embodiment of this search using a mirroring game. This novel distinguishes itself for the complexity created through a polyphonic construction with multiple voices and narrators exerted from *LGTBIQ+* imaginaries in Puerto Rico and The Dominican Republic, to fixate the idea of instability and ephemerality. This study carries an análisis of the text in linguistic, semantic and ideological terms, in order to comprehend the oppositions resulting from characterization, focalization, time and space use. Following Jesús G. Maestro regarding Materialismo Filosófico, it is explained how the narrative elements in the novel articulate a Caribbean definition that permeates the configuration of identity. According to this, the text is to be understood as a *symploké*, in which *fábula*, *contenido estético* and *contenido lógico* are intertwined in one fiber showing a rhizomatic identity as performance among the *Caribbean space*.

Keywords: Identity, *symploké*, *Caribbean space*, performativity, opposition, *Sirena Selena vestida de pena*.

Índice de contenidos

1.	Introducción	7
1.1.	Justificación	10
1.2.	Objetivos de la investigación e hipótesis de trabajo	12
2.	Metodología	13
3.	Marco teórico	16
3.1.	La identidad dentro de la literatura caribeña: concepciones desde lo individual y lo colectivo	18
3.2.	<i>Sirena Selenia vestida de pena</i> y sus múltiples comprensiones: el género como centro de la cuestión	25
3.3.	Del enfoque narratológico al posestructuralismo y la deconstrucción: limitaciones en los enfoques. El materialismo filosófico aplicado a la literatura como forma integradora en el análisis literario	35
4.	Desarrollo y análisis	47
4.1.	Primer juego de oposiciones: mujer y performatividad en el Caribe	50
4.2.	Segunda oposición: la masculinidad, lo <i>queer</i> y el poder	83
4.3.	La fluidez como única respuesta: Leocadio	88
5.	Conclusiones	90
6.	Limitaciones y prospectiva	94
	Anexo: Guía de narradores	98

1. Introducción

La Literatura es una construcción humana y racional, que se abre camino hacia la libertad a través de la lucha y el enfrentamiento dialéctico, que utiliza signos del sistema lingüístico, a los que confiere un valor estético y otorga un estatuto de ficción, y que se desarrolla a través de un proceso comunicativo de dimensiones históricas, geográficas y políticas, cuyas figuras fundamentales son el autor, la obra, el lector y el intérprete o transductor.

Jesús G. Maestro (2017)

La búsqueda de la identidad ha sido históricamente un tema recurrente en la literatura; no obstante, esta idea se presenta de manera especialmente marcada en las obras latinoamericanas, en donde el cuestionamiento por lo que es propio está dado desde la turbulencia de las múltiples conquistas físicas y simbólicas que ha sufrido este territorio a lo largo de su desarrollo. Tal y como lo afirma Olga Ostria (2012),

A lo largo de todo el siglo XIX y la mayor parte del XX el recorrido en busca de “lo latinoamericano”, en cuanto esfuerzo por especificar una naturaleza, una esencia que nos hiciera únicos, diferentes y reconocidos universalmente, y que, al mismo tiempo, nos condujera al progreso, se presenta como la búsqueda de un centro que sea capaz de asimilar y sintetizar toda la diversidad cultural y racial de cada país y, a su vez, de la región. (p. 32)

Claro está que, preguntarse por lo propio y cómo definirse ante los demás, no es un tópico exclusivo de la literatura latinoamericana ni podría afirmarse que se trata de un elemento único. Empero, como afirma Nara Araújo (2005) existe una marcada distinción entre la aproximación a la identidad como problema con respecto a la realidad europea, pues si bien se dio una preocupación por este aspecto durante el romanticismo, actualmente no hay un marcado posicionamiento de las literaturas francesa o inglesa en torno a este dilema. Incluso, en un contexto como el español en el que claramente se oponen lo vasco y lo español, esto se da en mayor medida por una resistencia ante una cultura o una lengua impuestas y no como una pregunta por lo propio que se considera definido.

Pese a que como se propone, este cuestionamiento identitario puede considerarse que tiene sus orígenes en los siglos XIX y XX, en los que las independencias se toman el territorio latinoamericano y, por ende, aparece también el afán romántico por entender y

definir lo nacional; es claro que esta búsqueda no se limita al pasado, sino que es un continuo devenir que impregna las letras de América Latina, tal y como lo afirma Ostria (2012)

Las ideas afanadas en [definir] un "ser nacional" y un "ser latinoamericano" tendrán, desde luego, expresión en la literatura y en la artes de América Latina a través de muy variadas formas [...] Esa "urgencia romántica de expresión" [...] según el mismo Henríquez Ureña, se manifiesta en nuestras letras hasta bien entrado el siglo XX, y sus huellas pueden encontrarse sin mayor dificultad en numerosas obras literarias contemporáneas. (p. 32)

Y es que si se considera la historia de la literatura latinoamericana desde obras como *La vorágine* de José Eustasio Rivera (1924), *El matadero* de Esteban Echeverría (1871), *El arpa y la sombra* de Alejo Carpentier (1978), e incluso, *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez (1967) o *Los recuerdos del porvenir* de Elena Garro (1963), que trataron intensamente de encontrar lo propio; es claro que la identidad ha sido un concepto esquivo a la vez que constante en la literatura latinoamericana.

En este sentido, la narrativa caribeña se encuentra particularmente atravesada por la exploración de la noción de identidad –que parece escapar, diluirse, mezclarse–, pues se trata de una realidad trastocada por la relación constante y cercana entre múltiples naciones; esto lleva a un sentido de construcción identitaria que trasciende las fronteras y los moldes. Sumado a esto, si se considera que los países caribeños han sufrido diferentes procesos de colonización, revolución, dictadura, redefinición, etc., es fácil imaginar que se esté indagando constantemente por aquello que se entiende como único y propio. De este modo, en diferentes momentos de la literatura caribeña, autores como Nicolás Guillén, Aimé Césaire, Alejo Carpentier, Lydia Cabrera, entre otros, han construido en sus obras la noción de la búsqueda de lo caribeño desde múltiples perspectivas y naciones.

Ahora bien, esta necesidad de definición no aparece solamente en un sentido colectivo, bajo la idea de la nación, sino que además permea las construcciones individuales de los personajes, quienes también se muestran como cambiantes y sin una clara identidad. Casi como un reflejo de su realidad maleable, aunque planteando una preocupación que no siempre se relaciona con lo colectivo.

Tal es el caso de *Sirena Selena vestida de pena* (2000) la primera novela de Mayra Santos-Febres, escritora puertorriqueña, quien construye en su obra un complejo entramado narrativo, alrededor de la figura de *Sirena*, un *bugarroncito*¹ de 15 años, quien termina vagando por las calles, prostituyéndose, para luego convertirse en artista *drag*. En esta novela, se conjugan múltiples historias que se articulan a través de una búsqueda de identidad que no cesa.

Se trata de un relato que toma como telón de fondo la escena *drag* y la realidad *LGBTIQ+* en Puerto Rico y República Dominicana, pero que trasciende este tema para presentar no sólo personajes sumamente complejos, variables e incluso simbólicos, sino una narrativa que estructural y formalmente transmite las ideas que se transparentan en la obra.

Sin duda, *Sirena Selena* es una obra en la que Mayra Santos-Febres lleva a cabo una experimentación narrativa que aparenta formar una obra lineal y con una voz narrativa definida, pero que en realidad presenta un entramado complejo de focalizaciones y narradores, personajes y actantes, tiempo y espacio, que retratan tanto la historia que le acontece a *Sirena* como protagonista, como la realidad del Caribe en términos sociales e incluso sexuales, hasta la conjugación de múltiples historias que se usan como juego de espejos y que permiten comprender el crisol de realidades que se cruzan en la novela.

En vista de esta profunda riqueza narrativa, el presente trabajo se propone a hacer un análisis desde el punto de vista estructural narrativo, el cual se conecta directamente con las características lingüísticas propias del texto, desde lo semántico hasta lo semiótico, y a la vez con lo ideológico (*contenido lógico*). Para esto, se hace necesario tomar como centro algunos de los personajes más relevantes dentro de la obra, con el fin de rastrear desde ellos todos los elementos de construcción literaria que intervienen en la construcción de la identidad individual y colectiva, desde la elección de narradores, la focalización, el manejo del tiempo y del espacio, los actantes que se relacionan con las experiencias de estos personajes y la misma caracterización de estos.

¹ Este término se usa dentro de la novela, como parte del argot puertorriqueño, y se refiere a un hombre que se prostituye por dinero, particularmente relacionado con relaciones homosexuales (Tesoro lexicográfico del español en Puerto Rico. s.f)

1.1. Justificación

Las diferentes aproximaciones teóricas que han surgido como forma estudiar y entender la literatura se han debatido entre postulados que dan primacía a los aspectos formales del texto –como los formalistas– y aquellos que centran su atención el hecho interpretativo –como el psicoanálisis–. Sin embargo, estas formas aisladas de comprender el texto literario traen consigo limitaciones propias de un enfoque que separa las unidades indivisibles de la obra.

Es por esto por lo que, por ejemplo, obras como *Sirena Selena vestida de pena* de Mayra Santos-Febres tienden a ser analizadas a partir de una idea recurrente, como el planteamiento de la homosexualidad, el travestismo y la identidad de género; nociones que, por supuesto, se hallan dentro de la novela, pero que no son su único objetivo. En este tipo de acercamientos se encuentran trabajos como “Escritura y homosexualidad: Mayra Santos-Febres y Jaime Bayly” (2001), “*Sirena Selena vestida de pena* o el Caribe como travesti” (2003) o “El planteamiento *queer* en *Sirena Selena vestida de pena*” (2018).

Por otro lado, están aquellos artículos e investigaciones que se enfocan plenamente en los aspectos sociales desarrollados en la novela, bajo una mirada sociológica, lo cual permite comprender la diversidad de situaciones económicas, políticas y sociales que se presentan, pero no dejan un espacio a la relación de las mismas con los aspectos estructurales. Dentro de esta categoría aparecen textos como “Interculturalidad y construcciones identitarias en la narrativa de Mayra Santos-Febres: una propuesta de diálogo dialógico” (2005) o “*Sirena Selena vestida de pena* de Mayra Santos-Febres: consumidora y consumida, la nueva ciudadana del Caribe” (2008). Todos estos trabajos mencionados, que por lo demás realizan un excelente análisis, se quedan en la concepción de aspectos propiamente ideológicos desarrollados en la novela y omiten, en cierto sentido, la composición propia del texto en relación con dichas ideas.

Es precisamente la profunda riqueza narrativa y textual que existe en la novela que este estudio se propone abordar, no como un mero dilucidar de la composición de la obra, sino como una forma de comprender la idea recurrente de búsqueda de identidad individual y colectiva que se da en la obra y que está conectada en un intrincado esquema de relaciones entre lo relatado, la forma y lo que se comprende.

En vista de este panorama, lo que el presente estudio pretende es aportar una mirada en la que se relacionen los distintos materiales literarios que se hallan en *Sirena Selena vestida de pena* con el fin de comprender cómo la articulación de los mismos en *symploké*² lleva a que se construya una forma especial de comprender la búsqueda de la identidad.

Es decir, lo que se pretende no es ignorar los aspectos que dentro de la novela se refieren a la sexualidad, lo *drag*, la identidad de género o las condiciones sociales y económicas del Caribe, sino encontrar en la misma composición del texto, tanto en lo narrativo, como en lo lingüístico, de qué manera estos temas se encuentran interconectados con dicha composición. Específicamente, se quiere establecer una relación con la imperante preocupación por la búsqueda de la identidad individual y colectiva que aparenta ser evasiva, dado que parece no definirse de manera exacta, ni siquiera al llegar al final de la novela, en el que se mantiene una idea de fluidez y cambio.

Lo anterior se toma desde los postulados del Materialismo Filosófico como teoría literaria, para los que, como bien lo expone Jesús G. Maestro en su libro *Crítica de la razón literaria*, “el material literario asume la forma de una totalidad (atributiva) muy compleja, y no se puede hablar de *Literatura* a partir de un rasgo concreto o de un hallazgo particular” (Maestro, 2017, p. 115). En otras palabras, al estudiar una obra literaria como la novela *Sirena Selena vestida de pena*, se hace necesario trascender los aspectos sociales o ideológicos, para poderlos analizar en relación con el resto de los elementos del hecho literario.

² Este término se trabaja desde lo propuesto por Jesús G. Maestro en su obra *Crítica de la razón literaria*. Allí Maestro plantea que las obras literarias se definen como tal al estar organizadas en *symploké*; es decir, al desarrollar una relación de interdependencia entre la *fábula* (aquello que se cuenta), el *contenido estético* (la forma en la que se elige contar la *fábula* y todas las variaciones autorizadas que esto implique) y el *contenido lógico* (lo que se transmite a través de la obra). Como lo explica Ramón de Rubinat (2019) en *Comentario de Los altillos del Brumal a partir de La crítica de la razón literaria*, la *fábula* responde a la pregunta: ¿Qué pasa?, el *contenido estético* a: ¿Cómo se dice la *fábula*? y el *contenido lógico* a: ¿Qué ideas se objetivan en la obra?

1.2. Objetivos de la investigación e hipótesis de trabajo

- **Objetivo general:**

Analizar cómo el empleo de diversos recursos narrativos, tales como la elección de narradores y focalizadores, la caracterización de los personajes y actores, la construcción del espacio y el tiempo, en *Sirena Selenia vestida de pena* lleva a plantear la idea de la búsqueda de identidad individual y colectiva en la obra, desde la noción de *symploké*.

- **Objetivos específicos:**

- Determinar qué recursos narrativos se emplean en *Sirena Selenia vestida de pena*.
- Establecer cuál es la configuración de la noción de identidad individual y colectiva (caribeña) en *Sirena Selenia vestida de pena*.
- Aplicar la noción de *symploké*, con respecto a la conjugación de la *fábula*, el *contenido estético* y el *contenido lógico* en *Sirena Selenia vestida de pena* para estructurar la *Idea* de identidad planteada.

2. Metodología

El análisis que se plantea en el presente trabajo está encaminado a explicar de qué manera los elementos formales, como los recursos narrativos y la construcción textual, llevan a construir una idea particular de búsqueda de identidad en *Sirena Selena vestida de pena* de Mayra Santos-Febres, pues se trata de patentizar cómo esta noción trasciende la *fábula* y se inserta en el tejido mismo del texto. Este tipo de indagación requiere de una exploración formal y lingüística del texto, pero que se articule con la comprensión de las ideas que estos elementos narrativos y textuales componen.

Para esto, se empleará como base metodológica la teoría del materialismo filosófico aplicado a la literatura, desde los postulados de Jesús G. Maestro; así como los principios de la narratología propuestos por Gerard Genette y Mieke Bal, además de un análisis lingüístico, guiado por los planteamientos de Oswald Ducrot. Sumado a lo anterior, se tendrán en cuenta las propuestas de la teoría feminista de Simone de Beauvoir y de Judith Butler, además de la noción de identidad de Gilles Deleuze y Félix Guattari.

De acuerdo con lo dicho, los planteamientos de Jesús G. Maestro en torno al materialismo filosófico como teoría de la literatura se presentan en *Crítica de la razón literaria* (2017), libro en el que el autor expone de forma extensa y detallada cómo ha de emplearse el materialismo filosófico de Gustavo Bueno al análisis literario. En este, Maestro centra su atención en presentar cómo la literatura es una realidad material, que necesita de un estudio que considere todas las dimensiones que la componen, en lugar de una serie de teorías que desarticulen el texto en busca de la comprobación de sus propias ideas.

Con base en lo anterior, Maestro retoma la noción de *symploké* planteada por Platón en el *Sofista*, para actualizarla y traerla al terreno de la teoría literaria. Este concepto lo define: “Desde los presupuestos del Materialismo Filosófico, la noción de *symploké* puede definirse, en su sentido más elemental, como una relación racional y múltiple de Ideas” (Maestro, 2017, 111). Es decir, lo que plantea Maestro es que toda obra literaria debe articular de manera interdependiente la *fábula* –que en este contexto se toma como la historia–, el *contenido estético* –el cual se refiere a la organización de los elementos formales y estructurales con una intención estética– y el *contenido lógico* –o las ideas que se objetivan

mediante el texto—. En otras palabras, para que el texto sea considerado literatura, aquello que propone o deja en el lector se debe presentar no sólo desde lo que se narra, sino desde la manera en la que se narra o cómo se organizan los elementos formales.

Es claro entonces que esta idea de una relación de unión e interdependencia entre los elementos que componen la novela será la base para lo que en este estudio se quiere analizar; en tanto, se trata de examinar de qué manera Mayra Santos-Febres emplea múltiples técnicas narrativas, moldea la composición misma del texto y manipula los elementos narrativos para que estos, junto con la *fábula* que se relata, creen una noción de búsqueda de identidad individual y colectiva particular dentro de la obra.

Si se tiene en cuenta lo propuesto hasta el momento, se hace necesario emplear los estudios narratológicos como base de análisis; dado que, estos servirán como guía para la comprensión de este *contenido estético* que se busca explorar en *Sirena Selena vestida de pena*, pues se trata de comprender cómo se compone la obra a nivel narrativo, al tiempo que se involucra esta estructura con las ideas que se están objetivando, particularmente, la búsqueda de identidad individual y colectiva.

De allí que se haga necesario poder analizar cómo en esta novela se estructuran los elementos narrativos del tiempo, el espacio, el narrador, la focalización, los personajes, los actantes e incluso los niveles discursivos, pues, como ya se dijo, en ellos se transparenta la idea misma de búsqueda de identidad.

Ahora bien, en lo que al feminismo concierne, es importante tener presente este enfoque, en vista de que se está trabajando con un texto en el que convergen diferentes ideas sobre lo femenino y la mujer, dado que, la *fábula* relata la vida de personajes que se encuentran entre las identidades *trans* como mujeres y el *drag* como acto performativo. De hecho, en gran medida la pregunta por la identidad está atravesada por el cuestionamiento sobre lo femenino como fundamental o performático. Lo anterior lleva a considerar los postulados de Simone de Beauvoir en *El segundo sexo* (1949), en el que la autora defiende la idea de que la mujer se construye, resulta interesante, para comprender de qué manera los personajes de la novela *Sirena Selena vestida de pena* transitan en este devenir de la construcción de sus identidades sea desde el pleno reconocimiento como mujeres *trans* o desde el performance de lo *drag*.

Además de lo planteado anteriormente, para estudiar la identidad dentro de la novela, se tomarán como base los postulados de Gilles Deleuze y Félix Guattari en su libro *Mil mesetas Capitalismo y esquizofrenia* (2002), en los que resaltan los conceptos de *rizoma* y *agenciamiento*, en cuanto estos permite comprender las relaciones que se dan entre lo diverso y lo individual, para construir la significación. Es precisamente esta conjugación de multiplicidades que establecen uniones la que se presenta en la novela *Sirena Selenia vestida de pena*, pues allí se articula una noción de sujeto que está íntimamente ligado a lo colectivo y viceversa.

3. Marco teórico

Una de las primeras cuestiones que surge al plantear un trabajo como el presente, en el que se tiene como objetivo entender la construcción de la identidad dentro de una obra, se relaciona con la dificultad de aproximación al concepto en sí mismo. Esto se acrecienta al considerar que la novela que se pretende analizar es puertorriqueña, lo cual trae una serie de discusiones que trascienden lo literario y se insertan en lo político, cultural e histórico³.

En este sentido, es importante comprender, aunque de manera somera, cómo la historia latinoamericana y, especialmente caribeña, ha estado atravesada por una constante pregunta en torno a la identidad y a lo propio. Como lo plantea Ostria (2012) “Si bien el término ‘identidad’ es de uso relativamente reciente, la voluntad por definir lo latinoamericano nos acompaña de forma persistente desde, al menos, el inicio de los movimientos de emancipación e independencia en nuestras tierras” (p. 31). Bajo esta perspectiva, la identidad se configura como un tópico constante, cuando menos, desde el siglo XIX, aunque podría argumentarse que, de hecho, se hace necesario considerar los procesos de descubrimiento, colonización, conquista e independencia que han atravesado los territorios latinoamericanos.

No obstante, no se puede comprender la realidad latinoamericana como una sola, pues en ella cada uno de estos procesos se dio de maneras diversas, en particular en el Caribe, en donde, como lo propone Araújo (2005), el proceso de independencia ocurre con diferencias temporales entre los países continentales y los caribeños. De suerte tal que,

³ De acuerdo con Iván Jaksic (1984), para entender la compleja situación puertorriqueña hay que hacer un recorrido por la historia de la isla, que se remonta al mismo proceso de conquista y colonización sufrido por esta y está marcado por una disputa interna entre la corona española y los herederos de Colón, quienes se enfrentaron por el derecho a la posesión del territorio puertorriqueño. Más adelante, luego de que el dominio español se hubiese establecido, Puerto Rico tiene que enfrentar la suerte de las demás colonias del Caribe, con respecto al grado de importancia que le otorgó España y, por ende, a su desarrollo político y económico, pues la isla fue utilizada como bastión militar, por lo que no tuvo los privilegios de las colonias productoras. Lo anterior dio como resultado que la economía local fuese completamente dependiente del poder español, hasta que los colonizadores deciden seguir los pasos de las demás potencias con dominio en el Caribe como Holanda o Francia y desarrollar un modelo de explotación agrícola a través del monocultivo, el cual se va a mantener por largo tiempo, mientras se mantuvo el control español. Sin embargo, los problemas de Puerto Rico no quedan confinados a la intervención española, dado que, luego del Desastre del 98, en el que España pierde sus últimas colonias en América durante la Guerra Hispanoamericana, Puerto Rico entra en una nueva era bajo la intervención y el dominio estadounidense. Este control se mantendrá en el tiempo hasta la actualidad y, pese a haber sufrido distintas variaciones, como el cambio de la imposición de gobernadores desde Washington a la posibilidad de elección popular en la isla, hasta el reconocimiento de Puerto Rico como Estado libre asociado, implica que se trata de un territorio que no ha alcanzado una libertad o independencia plena.

territorios como Puerto Rico, por ejemplo, se encuentran en una etapa difícil de definir, en tanto se trata de un *no-estado*⁴, que se cifra a partir de una concepción neocolonial. Un lugar en el que se han entrelazado las imposiciones coloniales españolas, que luego fueron sustituidas por el dominio estadounidense, que dio como resultado una suerte de resistencia que reclamaba la hispanidad (la identificación con el primer dominio) como una negación de lo que se percibía como extranjero.

Desde este punto de vista, la unidad de Latinoamérica se relaciona con la resistencia contra la condición de colonización y las subsecuentes imposiciones económicas, políticas y culturales que esta conlleva. Casi que se pretende una unión a partir de la coincidencia en las problemáticas que se afrontan (Campra en Ostria, 2012). No es sólo encontrarse a sí mismo como pueblo, sino diferenciarse de lo otro que se impone en primera medida.

Empero, esta dificultad de definición no se limita sólo a Puerto Rico, sino que se expande a los demás territorios, especialmente al *espacio Caribe*, en el que parece que existe una problemática en lo que al diseño de la identidad se refiere, dado que este da la impresión de ser inasible desde la unidad (Araújo, 2005). Pese a esto, no cabe duda de que existe una necesidad de explorar una forma de definirse que sea propia y colectiva. Una que acoja dentro de sí la multiplicidad de cada uno de los territorios, a la vez que los unifique como un diferenciador de lo externo, lo colonial, que se viste de español o de estadounidense.

Toda esta discusión, que por lo demás tiene una amplitud casi imposible de abarcar en unas pocas líneas, ha sido vertida a la literatura y ha convertido esta última en el espacio predilecto para edificar los variopintos proyectos de nación e identidad cultural que se han gestado. Así pues, cuando se busca comprender la manera en la que se estructura la idea de identidad en una obra caribeña, no basta con dar un vistazo a la misma, sino que es vital comprender este trasfondo colectivo.

Ahora bien, lo que aquí se pretende lograr no es un mero recuento histórico de los constantes intentos por definir la identidad nacional y Caribe, sino que se busca entender de

⁴ En este caso se emplea el término no-estado, porque Puerto Rico no es considerado como un país soberano e independiente sino como un *estado libre soberano*, que depende de Estados Unidos en diferentes sentidos. Contrario a lo que sucede con otros territorios caribeños como Haití o República Dominicana que alcanzaron una emancipación que les permitió definirse como países soberanos.

qué manera esta idea de identidad se desarrolla en la novela *Sirena Selena vestida de pena* de Mayra Santos-Febres. Lo anterior implica que la aspiración trasciende las discusiones meramente culturales o historiográficas y se enmarca en un análisis de carácter literario, en el que además del componente colectivo antes mencionado, se tiene en cuenta la configuración de la identidad desde lo personal, pero visto desde una perspectiva que considere lo textual, lo narrativo, lo discursivo y lo cultural que se entreteje en la novela.

Así las cosas, para lograr realizar un estudio como el que se plantea, se requiere examinar, en primer lugar, cómo se ha presentado y analizado el concepto de identidad dentro de la literatura caribeña. Por otro lado, es importante tener un panorama amplio con respecto a las diferentes críticas que se han hecho de la novela *Sirena Selena vestida de pena*, dado que, estas dejan en evidencia una necesidad por un estudio de carácter más abarcativo. Además de tener una visión sobre el empleo de los diferentes preceptos teóricos —en este caso en relación con la comprensión de la obra narrativa— en el campo de la investigación en literatura, con el fin de conocer sus alcances y limitaciones, lo que permitirá entender de qué manera el punto de vista teórico del presente estudio apunta a resolver los vacíos encontrados.

3.1.La identidad dentro de la literatura caribeña: concepciones desde lo individual y lo colectivo

En vista de que uno de los propósitos de este estudio es entender de qué manera se presenta la noción de identidad a partir de lo colectivo en *Sirena Selena vestida de pena*, es necesario empezar por comprender cómo se ha presentado esta misma idea en diferentes estudios. En particular, porque dentro de la novela en cuestión, aquello que se entiende por colectivo trasciende los límites de Puerto Rico y se establece en un *espacio Caribe*, en el que la historia y los personajes se insertan.

Para empezar, se hace necesario precisar que aquello que se denomina como *espacio Caribe* es “una forma de describir la geografía plural de las islas, las locaciones continentales que las rodean, así como las ubicaciones caribeñas socioculturales y geopolíticas en países

del norte, el sur y el centro de América⁵" (Boyce, 2013, p. 1). Esta noción es uno de los elementos de valor que se toman en cuenta dentro del presente trabajo, en vista de que, como más adelante se muestra, la novela que se analiza transita de forma constante entre los diferentes territorios, tanto físicos como culturales, que componen el Caribe.

Sin embargo, no siempre se ha planteado la identidad desde el Caribe, dado que, como ya se ha propuesto, durante las gestas de emancipación que se llevaron a cabo en Latinoamérica durante el siglo XIX, una de las grandes preocupaciones de la escritura giraba en torno a poder plasmar en los textos la verdadera idea de la nación emergente. No obstante, esta realidad no se dio de la misma manera en el contexto del Caribe, en el que algunos de los territorios obtuvieron su emancipación de forma muy anterior, como es el caso de Haití; mientras que otros parecen no haberla obtenido, como ocurre con Puerto Rico. Ello trajo consigo que, en lugar de abstraerse del discurso de la nación, esta región estuviese particularmente envuelta en esta búsqueda.

Para entender este carácter se debe considerar que parte de los pueblos caribeños han pasados por diferentes etapas de colonización –podría debatirse que toda Latinoamérica lo ha hecho–, lo cual ha dejado marcas del carácter colonial y de la dependencia de los países y explica la constante preocupación por la identidad como un proceso sin terminar (Ostria, 2012). Esto conlleva a que la identidad sea un tópico que se mantenga dentro de los discursos del Caribe.

De acuerdo a lo que se ha propuesto, existe en la literatura caribeña una predilección por la pregunta de la identidad desde lo nacional y desde lo colectivo, en vista de que, al ser una región emergente y periférica, cuestionarse por la identidad ha sido una constante, un requerimiento casi esencial. (Araújo, 2005). Se podría decir que, en el Caribe, definirse ante el mundo se trata de un componente vital de la propia literatura.

Lo interesante del caso caribeño es que el debate en torno a su propia definición no llega a lo literario como un producto secundario, sino que se crea al interior de este contexto, puesto que este se presenta como un espacio en el que se crean imágenes de la cultura y al mismo tiempo se las comparte y se las interpreta, lo que lleva a un cuestionamiento y un

⁵ Cita con traducción propia del inglés. Cita original: "[a] way of describing plural island geographies, the surrounding continental locations as well as Caribbean sociocultural and geopolitical locations in countries in North, South, and Central America"

cambio de las mismas, casi que como un proceso de invención (Ostria, 2012). La literatura no es un mero espejo de las discusiones sociales, es la creadora de estas inquietudes, las hace visibles y las lleva a la palestra pública.

Ahora bien, vale la pena aclarar que a lo largo de los años ha habido diversos cambios de enfoque en lo que a esta configuración de identidad se refiere, pues se ha pasado de pretender alcanzar un concepto nacional estrictamente distintivo, a propender por una mirada mucho más amplia en la que se dé cabida al crisol de particularidades de una región que se encuentra conectada. Esta transición es una de las cuestiones que Kristian van Haesendonck desarrolla en su libro *¿Encanto o espanto? Identidad y nación en la novela puertorriqueña actual* (2008), en el que parte de un recuento sobre cómo se ha dado el debate sobre la relación entre identidad y nación en Puerto Rico, para proponer una suerte de evolución histórica, en la que pone en relieve las condiciones sociales, culturales y económicas que han afectado el debate en la isla.

Pese a que van Haesendonck presenta su discusión enmarcada en el caso de Puerto Rico, estos planteamientos se podrían hacer extensivos a todo el *espacio Caribe*. Como se expresa Araújo (2005) en su artículo “El poder de la representación: la identidad cultural en la narrativa del Caribe (Siglos XX y XXI)” (2005), la novela caribeña mantiene “constantes-variables de la identidad cultural” (153), en las que se pone en el centro “el espacio, la historia, el conflicto étnico, el mito, la lucha política, la evolución individual de uno o varios personajes, la infancia, el viaje, las formas de creación colectiva, el habla popular” (p. 153). A pesar de que la identidad es el grial por el que se lucha, las aproximaciones a este se dan a partir de diversos tópicos que se repiten.

Precisamente, lo que se encontró al hacer un recorrido por distintas obras, ensayos y artículos que discurren sobre la identidad caribeña y puertorriqueña en la literatura, es que existe actualmente una concepción desde la *identidad cultural*, en la que ya no se pretende establecer un proyecto de nación propiamente dicho, sino definir aquel carácter caribeño que pareciera escurridizo y fijo a la vez. Uno en el que se tiene la sensación de que existe un imaginario colectivo claro que distingue lo caribeño, pero que parece disolverse cuando se trata de definir de manera precisa. La *identidad cultural* podría definirse entonces como “el conjunto de signos histórico-culturales que determinan la especificidad de una región y con

ellos, la posibilidad de su reconocimiento en una relación de igualdad-diversidad, permanencia-cambio” (Araújo, 2005, p. 151). Es una perspectiva que se abstrae de las ideas esencialistas y que opta por una visión contrastiva y múltiple. Visión que resulta imperante para poderse aproximar a la obra de Mayra Santos-Febres, si se considera que la autora crea en sus obras un universo que se desborda de los límites de Puerto Rico y que pone en discusión toda una gama de realidades que se conjugan.

Dicho esto, es importante mencionar que la identificación desde el Caribe no implica, de ninguna manera, una negación de los matices culturales que distinguen a cada país; en cambio, es el resultado de una historia compartida (Bangou en Araújo, 2005). A decir verdad, en distintas obras caribeñas como *Dreaming in Cuban* de Cristina García o *Cualquier miércoles soy tuya* de Mayra Santos-Febres, pareciera que la movilidad entre los territorios y la mezcla de múltiples nacionalidades en un mismo espacio es una constante. Se conserva lo distintivo y se lo pone en relación con lo colectivo.

Esta ampliación del espectro de identidad Caribe, como lo cuenta Araújo (2005), se da como resultado de una transformación que comienza en los años 90, cuando se pone en cuestión la identidad desde la perspectiva posmoderna, en la que se rechaza el deseo de totalidad anterior, dadas las crisis propias de la época con respecto a la concepción de la nación; así como las afectaciones que producen las migraciones a una noción de identidad unívoca. Esta renovación lleva a que la literatura cubana, haitiana, dominicana, puertorriqueña, etc., se ancle en el Caribe. Termina por crear una suerte de equilibrio entre lo local y lo colectivo, en el que se reconoce el impacto que cada espacio tiene sobre el otro y cómo se definen mutuamente.

En concordancia con esta noción de identidad colectiva desde el Caribe, también se hace necesario tener en cuenta cómo en los diferentes textos que abordan esta temática, se considera la identidad como un constructo que surge a partir de múltiples relaciones. No es un concepto fijo que pueda comprenderse desde una perspectiva esencialista, sino que se trata de una noción que cambia y se transforma.

Por esto, es fundamental considerar este carácter móvil de la identidad cultural en el Caribe, en vista de que para el estudio que se propone, se tiene como base *Sirena Selena vestida de pena*, una novela en la que el tránsito parece ser la única constante. Lo anterior, si

se considera que pese a ser entendida como una obra puertorriqueña, sus personajes provienen de todo el Caribe y, en realidad, la historia se desarrolla entre Puerto Rico y República Dominicana, aunque también involucra a Estados Unidos, Cuba, Venezuela, Honduras, etc. No podría entonces entenderse la construcción de la identidad colectiva dentro de la obra propuesta si no se asimila la noción de transformación dentro de la misma identidad.

Asimismo, se debe tener en cuenta que las olas migratorias dentro y fuera del Caribe han afectado profundamente la manera en la que cada uno de los territorios se entiende y las subsecuentes mezclas culturales que se han dado como producto de estas interacciones. Lugares como Haití, República Dominicana, Cuba y Puerto Rico parecen estar en un constante vaivén en el que los sujetos y las tradiciones se trasladan de un espacio a otro, por lo que, la literatura nacional se constituye más allá del territorio, e incluso se cuenta en otras lenguas (Araújo, 2005, p. 154). Bajo esta idea, no sólo está la presencia de las diásporas caribeñas que habitan en Estados Unidos o Europa, pero que siguen escribiendo y creando la historia de los territorios mediante la literatura, sino además, el tránsito constante de sujetos entre las islas que buscan un prospecto de mejor vida.

Adicionalmente, estos territorios se encuentran atravesados por una influencia, en mayor o menor medida, de las presiones del *primer mundo*, representadas por Estados Unidos y por el reconocimiento que obtienen como sitios propicios para el turismo europeo. Esto lleva a que en el *espacio Caribe* se conjuguen muy diversas lenguas y expresiones que transforman y resignifican. Todo esto, por supuesto, termina reflejado en la literatura, que es el lugar en el que se cuestiona el mundo caribeño.

Es desde allí que el lenguaje se convierte en un punto de identificación que construye un discurso y una cultura. (Hall en Araújo). Con la diferencia de que en el caso de la literatura Caribe no se puede hablar de un sólo idioma como este punto, pues se hace necesario considerar las fusiones del español con el inglés, con las lenguas nativas e incluso con las lenguas africanas. Estas amalgamas son las que en últimas componen el discurso del Caribe.

Y es que en varios de los textos leídos, como “El poder de la representación: la identidad cultural en la narrativa del Caribe (Siglos XX y XXI)” se hace expresa mención con respecto a la importancia de la lengua como característica creadora de la identidad cultural

en el *espacio Caribe*. Este punto llama particularmente la atención, pues a pesar de que se considere como condición básica en este artículo, es claro que en otros análisis entra en cuestión esta definición, pues en la narrativa caribeña contemporánea, especialmente en la obra *Sirena Selenia vestida de pena*, se puede llegar a entender una oposición a esta idea, en tanto se muestra cómo el Caribe, en territorios como Puerto Rico, República Dominicana e incluso Cuba, están profundamente influenciados por distintos procesos de colonización y neocolonización estadounidense. Lo anterior implica que no necesariamente existe una identidad bajo el uso del español como única lengua, sino que se trata de la mezcla constante de idiomas y sus variaciones lo que termina formando esa identidad cultural.

Por supuesto que se debe considerar que el caso de Puerto Rico, uno de los espacios principales dentro de la novela a analizar, es diferente al de los demás territorios caribeños, dado de que este se constituye como un *Estado libre asociado* de Estados Unidos; dicho de otro modo, pertenece a la estructura política del país angloparlante sin ser un estado en propiedad del mismo. No obstante, este no es el único lugar en el que se va a presentar la interrelación lingüística, puesto que, en todo el Caribe la influencia extranjera es prevalente mediante nuevas formas de colonización, o como lo plantea van Haesendonck (2008) al citar a Flores (2000), de colonización *lite*⁶. Esto se posibilita en la medida en que el *espacio Caribe* es presentado como un “paraíso” turístico para el *primer mundo*, un lugar en el que la exotización del lugar trae como consecuencia que los lugares se empiecen a definir desde la mirada extranjera y sucumban ante sus exigencias.

La situación de colonización del Caribe hace que haya una necesidad constante por definirse, pero además una necesidad de definirse como un conjunto en contra de las imposiciones hechas por los colonizadores, a la vez que como naciones individuales. Se trata de un diálogo constante entre oposiciones, pues como lo propone Aínsa en Ostria (2012), las identidades se construyen en relación con las representaciones de otras identidades y las imágenes que otros proyectan en el individuo.

⁶ Este término se presenta como una nueva forma de colonización que parece menos violenta y directa, pero que pretende mantener la imposición de las relaciones de poder. Como ejemplo, en el texto mencionado se habla del uso del turismo como una forma de colonialismo *lite*, dado que este implica la adaptación de los países que pertenecen al denominado *tercer mundo* ante las exigencias de los turistas.

En esta misma línea, el libro *¿Encanto o espanto? Identidad y nación en la novela puertorriqueña actual* presenta también cómo el caso de Puerto Rico dentro del Caribe está al mismo tiempo definido por su similitud con los países caribeños vecinos y diferenciado de estos, pues es un territorio que pareciera encontrarse a medio camino entre el *primer* y el *tercer mundo*, en el que oscila entre dos realidades.

Puerto Rico está a las puertas del *sueño americano* al contar con pasaporte estadounidense y emplear el dólar como moneda; sin embargo, no pertenece completamente a la realidad estadounidense. Tampoco puede decirse que es plenamente parte del mundo hispano en el que se inscriben la mayoría de los países del Caribe, por lo que pareciera estar en un limbo entre el aquí y el allá que hace que su definición sea aún más compleja de lo que se pudiera pensar.

Al igual que los demás territorios del Caribe, Puerto Rico aparece situado en la literatura en una lucha constante con respecto a la colonización. A partir de esta idea, aparecen los lugares que han alcanzado un estatus poscolonial y aquellos que aparentan seguir debatiéndose para lograr este tránsito, bajo la unión de múltiples relaciones que llevan “concebir como una identidad rizomática, una identidad-relación” (Glissant en Araújo, 2005).

En referencia a la situación poscolonial y neocolonial que se vive en el Caribe, es importante tener en cuenta que esto ha dado pie a que la búsqueda por la identidad sea un argumento constante en el que se figure la literatura. Es precisamente lo que hace Mayra Santos-Febres en la novela a analizar, puesto que, abre la puerta a un mundo en el que no se exalta la tradición como una añoranza de un pasado idealizado, sino que representa la complejidad de la situación contemporánea política, social y cultural en la que se encuentran tanto los puertorriqueños, como el Caribe en general. Sin quedarse en una romantización de lo propio, se pone en cuestión cómo se configura la identidad colectiva caribeña.

En este sentido, se hace necesario retomar la comprensión rizomática de la identidad, como se propone tanto en “El poder de la representación: la identidad cultural en la narrativa del Caribe (Siglos XX y XXI)” como en *¿Encanto o espanto? Identidad y nación en la novela puertorriqueña actual*, dado que esta perspectiva se alinea con los planteamientos de Santos-Febres en *Sirena Selenia vestida de pena*, obra en la que tiende al concepto de rizoma

planteado por Deleuze, que a un punto de vista totalizante. Como lo propone van Haesendonck (2008) “el nomadismo puertorriqueño en la modernidad [...] recuerda que el caribeño no tiene raíces, sino que es lo que Deleuze llama un *rizoma* (una vegetación sin centro pero que se conecta por debajo de la tierra)” (p.31). Se trata de una composición a base de relaciones, en lugar de una identidad estática y plenamente definida.

Ahora bien, en este punto es importante mencionar que uno de los elementos que particularmente resalta dentro de los diferentes análisis que se recogieron alrededor de la identidad como tópico en la literatura caribeña es que en todos ellos se hace mención de distintas obras y cómo estas presentan la temática; empero, solamente en *¿Encanto o espanto? Identidad y nación en la novela puertorriqueña actual* se considera el componente narrativo para comprender la construcción del tópico. Gran parte de los artículos y libros que se tomaron para entender las aproximaciones con respecto a la identidad cultural en el Caribe optaron por un acercamiento histórico, en el que se plantea un recorrido por la literatura de la región, en lugar de detenerse en textos en particular.

Llama la atención esta aproximación, en tanto, desde el punto de vista elegido para este estudio, no es posible separar la composición del texto de su presentación de ideas. Dicho de otro modo, es imprescindible considerar cómo los aspectos lingüísticos, estilísticos y narrativos, se articulan con el desarrollo de los acontecimientos dentro de la historia para transmitir una serie de ideas. Es decir que el estudio que aquí se plantea da paso a un análisis literario que, pese a basarse en comprensiones similares a lo previamente hecho, pretende encontrar conexiones textuales con la idea de la identidad.

3.2. *Sirena Selenia vestida de pena* y sus múltiples comprensiones: el género como centro de la cuestión

La novela *Sirena Selenia vestida de pena* de Mayra Santos-Febres fue publicada en el 2000 y obtuvo un gran éxito entre críticos y lectores, lo que la llevó a ser finalista del premio *Rómulo Gallegos* en 2001, uno de los galardones más relevantes en las letras hispanas. Además, esta obra ha tenido éxito a nivel internacional y ha sido traducida a diversos idiomas, como el francés o el italiano. Cabe destacar también que Santos-Febres ha tenido una prolífica carrera como escritora, ensayista y catedrática, por lo que es considerada como

una de las representantes más notables de la literatura y del pensamiento puertorriqueño y caribeño.

Tras este primer impacto conseguido con *Sirena Sirena vestida de pena*, la obra ha mantenido una relativa vitalidad y ha sido estudiada en diversas ocasiones, en ensayos, artículos, tesis y libros. Esto en vista de que su historia representa un amplio campo de análisis, al retratar los acontecimientos que se dan en una realidad puertorriqueña de final de siglo, en la que se visibiliza a la comunidad *LTBIQ+*.

De hecho, algo que resalta al hacer un rastreo con respecto al tratamiento de la novela es que, en gran medida, estos análisis concentran su atención en los aspectos relacionados con el género que se plantean en la obra mediante su protagonista. Sirena es un adolescente de 15 años que debe prostituirse ante la situación de desamparo en la que se encuentra y quien termina convirtiéndose en una estrella *drag*, que según los demás personajes, canta boleros como una diosa. En este contexto, también son analizados los personajes de Martha Divine y Hugo Graubel, a partir de su pertenencia a la comunidad y de su configuración dentro de la identidad de género.

Si bien este enfoque está plenamente justificado por la historia que se relata, se encontraron varios aspectos de la novela que se dejan de lado, como por ejemplo, el hecho de que estos textos pasen por alto que la identidad en la obra no sólo se relaciona con el género desde lo individual, sino que presenta una visión mucho más compleja, en la que lo cultural, lo político, lo social y lo económico se entrelazan con lo sexual y con las representaciones de género, que se reflejan en el espacio nacional y Caribe. Es decir, en la lectura que se hace de *Sirena Sirena vestida de pena* se le da preponderancia a las relaciones que establecen los personajes con sus identidades de género y sus preferencias sexuales, en detrimento de la verdadera complejidad de la narración, en la que la autora hace una amalgama de tópicos, como la identidad cultural, la marginalidad económica y social, el neocolonialismo, la violencia, etc., que se extienden a múltiples dimensiones.

Ahora bien, a partir de esta perspectiva por la que parecen inclinarse los estudios en torno a la obra, aparecen diversas cuestiones que llaman la atención. Una de estas es el hecho de que, tal vez por los variados estados de la comprensión de la identidad de género a lo largo de los años, algunos de los textos analizados, como “(Des)identificación caribeña en

Tres tristes tigres y Sirena Selenia vestida de pena: reincidencias de la retórica de la monstruosidad” (2019) o “La gran estampa de familia: representaciones de la infancia en Sirena Selenia vestida de pena de Mayra Santos-Febres” (2018), asignan categorías de lo *queer* que se oponen con la caracterización de los personajes dentro de la obra y llevan a que se pongan en duda algunas de las conclusiones o ideas alcanzadas en los mismos textos. No obstante, como se evidencia en los ejemplos utilizados, algunos de los textos en los que se encuentran estas tergiversaciones de las identidades de género de los personajes son relativamente recientes, por lo que no necesariamente puede justificarse su desfiguración de las representaciones bajo la idea de una comprensión anterior con respecto a la noción de género.

En estos estudios mencionados se propone que Martha Divine, Leocadio, Sirena y hasta Valentina Frenesí son travestis y sobre esto se estructura la comprensión de la obra y las subsecuentes conclusiones con respecto a las intenciones de la misma. Empero, una lectura detallada de la manera en la que se representan estos personajes dentro de la novela, da como resultado que se distinga a Valentina Frenesí y a Martha como mujeres *trans*; mientras que Sirena sea denominada como un personaje *drag* y Leocadio como *queer*.

Y es que, pese a que en las teorías más recientes en torno a las definiciones de las identidades *queer* se plantee una posición que entiende a lo *trans* como una categoría abarcativa de múltiples expresiones e identidades de género, así como lo propone Jayme (2001)

Los travestis pueden ser considerados como parte del grupo social denominado como transgénero. Este grupo se desenvuelve en diferentes modos de experiencias, consideradas masivamente como femeninas o masculinas. Entre estos modos están los travestis, los artistas *drag*, las *drag queens* y los transexuales⁷. (en de Oliveira et al, 2018, p. 4)

Es claro que en los ejemplos que se presentan, no se toma esta perspectiva, dado que se ignora cómo aquellos personajes que se visten de forma femenina, sin identificarse como mujeres, lo hacen en un contexto estrechamente ligado al entretenimiento; mientras que, en casos como el de Martha Divine o Valentina Frenesí, hay una plena identificación como

⁷ Traducción propia desde el inglés. Cita original: cross-dressers can be considered part of the social group denominated as transgender. This group unfolds in different modes of experiences, considered massively as feminine or masculine. Among these modes are transvestites, drag artists, drag queens, and transsexuals.

mujeres. Adicionalmente, en un texto como “(Des)identificación caribeña en *Tres Tristes Tigres* y *Sirena Selenia vestida de pena*: reincidencias de la retórica de la monstruosidad”, caracterizan al personaje de Leocadio como travesti, pese a que en la novela este jamás se identifique como tal.

Cabe aclarar que esta confusión que podría considerarse como menor, en realidad representa una profunda dificultad para entender la novela en su totalidad, en vista de que la identificación de Martha como mujer *trans* es uno de los puntos de contraste que se emplean en la narración para contraponer la idea de una identidad que parece fija (la de Martha como mujer), con respecto a una que es móvil y transitoria (la de Sirena, quien está constantemente entre lo masculino y lo femenino, sin definirse como ninguno). Y es que, por un lado, una de las motivaciones principales de Martha a lo largo de la historia es poder lograr su operación de reasignación de sexo,

Operarse no es lo mismo que vestirse y eso solo en carne propia se sabe. Quitarse la ropa y verse, al fin, de la cintura para abajo igual que de la cintura para arriba, con tetittas y toitita. Total. Al fin poder descansar en un solo cuerpo. (Santos-Febres, 2011, p. 20)

Lo que implica, que esta se define como mujer, no precisamente porque el lograr el cambio de sexo así lo determine, sino porque su forma de percibirse y de representarse frente al mundo así lo manifiesta. A pesar de que no tenga como sexo biológico el ser mujer, Martha se define ante sí misma y ante la sociedad como una mujer.

También está el hecho de que en la configuración sintáctica, tanto el narrador heterodiegético, como la misma Martha, al actuar como narradora, emplea el género gramatical femenino para referirse a sí misma como personaje. Dicho de otro modo, entender a Martha como travesti, que desde las aproximaciones teóricas previas implicaba simplemente utilizar la vestimenta del otro sexo para el entretenimiento o desde un rol homosexual que podría implicar un conflicto con el género (Francoeur en Cardoso, 2005), conlleva a una interpretación que riñe con el texto.

En realidad, la novela emplea, entre otras, dos distinciones esenciales en torno a las identidades y expresiones de género que tienen una trascendencia significativa en la construcción del entramado narrativo e ideológico. En estas categorías aparece diferenciado

lo *trans* y lo *drag*⁸; para este último se mantiene una relación estrecha entre el empleo de una vestimenta que se lee como femenina en un contexto de *show*, como es el caso de Sirena. De este modo, cabe entender que los artistas *drag* están caracterizados por una cierta fluidez con respecto al género con el que se identifican, al asumir generalmente comportamientos y vestimentas femeninas, pero en el contexto de un performance (Álvarez y Pérez en de Oliveira et al, 2018). Así las cosas, en *Sirena Selena vestida de pena* lo *drag* está considerado desde la realización de *shows*, de una puesta en escena que se desarrolla en el contexto de los bares y de las presentaciones que se realizan en centros nocturnos.

Mientras que, la forma en la que se considera lo *trans* en la novela entraña la idea de que “para las personas transgénero y transexuales su identidad de género es discordante con el sexo asignado en el nacimiento y está en conflicto directo con los hechos biológicos de su cuerpo”⁹ (Istar, s.f., p. 7). En otras palabras, esta categoría sólo se puede aplicar en la novela a aquellos personajes cuya forma de representarse para sí mismos y para el mundo no coincide con su sexo biológico. Si bien Martha realiza espectáculos *drag*, dadas las definiciones propuestas, confundir a Martha con un travesti implicaría una comprensión diferente del personaje, de sus motivaciones y de su impacto en la novela. Estas distinciones, claro está, no se presentan como acabadas, sino como un punto de partida para establecer los contrastes necesarios entre los personajes.

Como se planteó, al revisar los estudios sobre *Sirena Selena vestida de pena* previamente desarrollados y encontrar esta interpretación conflictiva con respecto a personajes fundamentales como Martha, también lleva que las conclusiones a las que se llega puedan ser puestas en duda, en tanto se basan en esta tergiversación. Lo anterior se evidencia, por ejemplo, en un artículo como “*Sirena Selena vestida de pena* de Mayra Santos-Febres ¿transgresiones de espacio o espacio de ansgresiones?” (2003), en el que se hace uso del esquema actancial greimasiano para presentar las funciones cambiantes de los

⁸ Se eligen las categorías de *drag*, *trans* y *queer* para desarrollar el presente estudio, en vista de que estas responden de mejor manera a las identidades que se presentan en la novela. Adicionalmente, se elige descartar el concepto de travesti, en vista de que este ha sido utilizado más como una categorización médica, con miras a distinguir las identidades *trans* “reales”, de aquellas que no lo son y, de esta manera, tratarlas. Asimismo, el término travesti ha tenido una connotación predominantemente negativa, dado que en las definiciones tradicionales, se lo ha relacionado con el fetichismo.

⁹ Traducción propia del inglés. Cita original: “for transgender and transsexual people, their gender identity is discordant with their natal sex and is in direct conflict with the biological facts of their bodies.”

personajes dentro de la novela; sin embargo, al hacerlo se pone bajo la categoría de "un mismo actante: el travesti." (van Haesendonck, 2003, p. 81), para agrupar a Martha y a Sirena como un sólo actor, lo que llevaría a pensar que en la novela actúan de una manera similar o con finalidades comparables, cuando la realidad del texto es contraria a esta conclusión.

Unido a lo anterior, más allá de las implicaciones que puede tener en un contexto social la interpretación errónea de un personaje *LGTBIQ+*, desde el punto de vista de la novela propiamente, se debe enfatizar, nuevamente, que estos elementos no son menores, si se tiene en cuenta que esta presentación constante y fija contrasta directamente con una idea móvil y en constante transición de Sirena.

En este sentido Santos-Febres presenta dos articulaciones diferentes de la identidad transgénero masculina-femenina, sin privilegiar una sobre la otra: el género de Martha es fijo, definido y enraizado en un sentido inalterable de la identidad individual y [el género] fluido y que se determina por el contexto de Sirena¹⁰. (Rodríguez, 2024, p. 208)

En el caso del protagonista, por ejemplo, los distintos narradores que tiene la novela se refieren a Sirena con una mezcla incesante entre los géneros gramaticales masculino y femenino, de suerte tal que, desde el principio hasta el fin de la novela no puede saberse si la protagonista se identifica con uno u otro género, desde lo lingüístico, lo social o lo sexual. Una duda que resulta esencial para la configuración del personaje, de los acontecimientos y del mismo planteamiento con respecto a la identidad cultural e individual que se presenta en la novela.

Estas grandes discrepancias en el tratamiento de la identidad de género pueden surgir dado que los estudios en torno a la novela no consideran la forma en la que se construyen, tanto desde lo narrativo como desde lo textual a estos personajes, en particular a Martha, quien actúa también como narradora y claramente se muestra como mujer *trans* y no como travesti.

¹⁰ Traducción propia del inglés. Cita original: In this way Santos-Febres presents two different articulations of male to-female transgender identity without privileging one over the other: Martha's gender is fixed, defined, and rooted in an unchanging sense of individual identity and Sirena's is fluid and contextually driven.

Dicho de otro modo, para comprender los cuestionamientos que se plantean en la *Sirena Sirena vestida de pena* en torno a la identidad de género, no es posible desligar la composición narrativa y textual de la historia que se cuenta o de las ideas que parecen transmitirse en la obra. Precisamente esta es una de las novedades que pretende aportar este estudio con respecto al análisis de la obra, el cual, con base en lo propuesto, puede ampliarse de manera significativa si se aborda desde una exégesis que abarque todas las dimensiones que componen la obra literaria.

En este sentido, hay que decir que no puede reducirse la obra a su relación con la comunidad *LGTBIQ+*, porque su complejidad va mucho más allá de este vínculo. Se trata de una novela en la que la autora presenta una historia que pretende ser sencilla, pero que está lejos de serlo. Aunque a primera vista pareciera que la narración cuenta solamente los acontecimientos que se relacionan con la llegada de Sirena Sirena y Martha Divine a República Dominicana, en busca de nuevas oportunidades para vender el *show* de Sirena, el relato está atravesado por constantes movimientos temporales, narrativos, culturales, espaciales y sociales, en los que se enlazan y se contraponen múltiples historias que sirven como reflejo de lo que podría ser el relato primero.

En realidad, parte de los estudios encontrados en torno a *Sirena Sirena vestida de pena* presentan una visión de la trama de la novela como “simple”, en vista de que reducen la trama a su mínima expresión, al igual que lo hacen con la construcción narrativa de la obra. En artículos como “Interculturalidad y construcciones identitarias en la narrativa de Mayra Santos Febres: una propuesta de diálogo dialógico” o en el libro *¿Encanto o espanto? Identidad y nación en la novela puertorriqueña actual* se introduce la historia de la novela como una propuesta sencilla y se emplea la misma cita para explicarla. En esta, sólo se dejan ver los acontecimientos relacionados con Martha y Sirena, que también involucran a Hugo, pero se ignora por completo que aun la *fábula* está compuesta por una mayor cantidad de personajes y acontecimientos que se dejan por fuera en este recuento. La novela es, en definitiva, más compleja de lo que podría inferirse mediante estos textos.

Un claro ejemplo de esta profunda complejidad de la obra, que pareciera ser ignorada en los análisis encontrados, tiene que ver con que se dejan de lado diferentes personajes y actores que aparentan ser secundarios, pero que en realidad son vitales para la

configuración de la historia y de las ideas que se transparentan en la obra. Tal es el caso de Solange (esposa de Hugo Graubel), Valentina Frenesí (primera protectora de Sirena cuando queda desamparada), Leocadio y Migueles (ambos personajes que se presentan en República Dominicana), a quienes sólo se los menciona, a veces de forma apresurada, en “Sirena Selena vestida de pena o el Caribe como travesti” o en “Género degenerado. Redefinición sociocultural de las identidades de género y sexuales en Sirena Selena vestida de pena de Mayra Santos-Febres y Nadie me verá llorar de Cristina Rivera Garza” (2014). En ambos textos no se profundiza en la función de los personajes que aparentan ser secundarios dentro del relato o en la manera en la que estos actúan como espejos para presentar una noción de identidad individual más compleja de lo que se intuye en una primera lectura.

Del mismo modo en que se crea un juego lingüístico de oposiciones desde lo gramatical con la variación constante de los géneros al hablar de Sirena, con el fin de patentizar una dicotomía o una fluidez desde lo sexual y desde el género, personajes como Solange, Leocadio, Valentina Frenesí y Migeles actúan como un reflejo y contraposición unos de otros. Para ser más precisos, la obra construye una amalgama de sentidos al poner en contraste los diferentes actores, a partir de múltiples ópticas, como lo económico, lo social, lo nacional o lo identitario.

Y es que tanto la historia como los personajes, los espacios y, como resultado, el contenido ideológico, están en constante movimiento. No obstante, aquellos textos que no reconocen esta composición estética de la novela, terminan por presentar la narración como si fuera una condición estática y muy simple.

Otro punto importante para tener en cuenta en lo que a los análisis de la complejidad textual de la obra se refieren, es que existe una confusión con respecto a la estructura misma de la novela, dado que, se encontró que los estudios plantean la idea recurrente de que el texto tiene una construcción narrativa sencilla, con una escritura lineal. Sin embargo, esta percepción está lejos de reflejar la gran densidad narrativa y textual de *Sirena Selena vestida de pena*.

Un ejemplo claro de cómo se le asigna una simplicidad que no le pertenece a la novela está en que *La gran estampa de familia: representaciones de la infancia en Sirena*

Sirena Selena vestida de pena de Mayra Santos-Febres o *Cuerpos a la moda: el cuerpo a medida en Sirena Selena vestida de pena* de Mayra Santos Febres. En el caso de ambos textos, estos presentan la obra como si tuviese un único narrador, cuando en realidad esta se estructura como un texto polifónico en la que existen narradores homodiegéticos que cambian constantemente —aún más, uno de los capítulos tiene un narrador desconocido que relata en inglés— y un narrador heterodiegético que juega con las focalizaciones.

Lo anterior tiene que ver con el hecho de que estos estudios no consideran la composición del texto para justificar sus aproximaciones, sino que se anidan en lo discursivo, desde donde examinan el componente ideológico de la novela. Tal es el caso del artículo “Interculturalidad y construcciones identitarias en la narrativa de Mayra Santos-Febres, una respuesta al diálogo dialógico”, en el que se menciona la categoría de lo narrativo, pero no se considera la estructura del texto para soportar las conclusiones que presenta. Como este, otros análisis llegan a una conclusión con respecto a la identidad de género que se desprende de un entendimiento somero de la historia y que, en realidad, no toma en cuenta el complejo tejido narrativo que trasciende los planteamientos del género y de lo sexual.

Bajo esta perspectiva, cabe cuestionarse cómo estos textos se aproximan al análisis literario sólo desde la historia, sin considerar el relato o la narración, o apenas nombrando componentes superficiales de esta. Podría llegar a pensarse que este tipo de estudios no consideran la novela como un texto propiamente dicho, sino más bien como una concatenación de acontecimientos e ideas.

A partir de este planteamiento, se puede decir que el haber encontrado que en una buena parte de los escritos con respecto a la novela a analizar se omiten personajes que para el presente estudio se consideran de gran importancia, elementos lingüísticos fundamentales en la configuración del texto y la estructura narrativa casi en su totalidad, lleva, de alguna manera, a justificar la aproximación que se propone, pues supone que se está planteando un análisis novedoso dentro de la literatura existente. En otras palabras, lo que el presente análisis pretende es desarrollar una crítica en la que no se omitan elementos esenciales en la construcción de significado de *Sirena Selena vestida de pena*.

Ahora bien, es necesario anotar que también se encontraron algunos ejemplos en los que se consideraba la composición textual de la novela (aunque en una menor medida),

como es el caso de *Translating Queer Caribbean Localities in Sirena Selena Vestida de Pena* (2009). Este artículo analiza las dificultades que tiene traducir una novela como *Sirena Selena vestida de pena* del español al inglés. Esto es significativo porque este artículo toma en consideración la composición textual, en este caso no para explicar cómo se construye la identidad, sino para comprender de dónde proceden las dificultades al tratar de transmitir las ideas que se configuran dentro de la obra de un idioma al otro.

Vale la pena resaltar que en este análisis se pone en relevancia el uso lingüístico del masculino y el femenino que atraviesa toda la novela en español y que, según lo propuesto en este estudio, constituye un pilar fundamental de la narración y de las nociones que se desprenden de la misma. Lo anterior se exalta, dado que el constante contraste que se deriva de la oposición de los géneros gramaticales se pierde a la hora de hacer la traducción, en la que se tiene que elegir una forma u otra; mientras que en el español original se puede mantener neutralidad del género en lo gramatical. Si bien este detalle puede parecer irrelevante, es uno de los determinantes de la novela, tal y como lo propone Rodríguez (2009), para quien este devenir lingüístico constante hace parte de toda la composición ideológica de la novela y de los efectos que esta produce, pues marca a los personajes, en particular a Serena y a su construcción.

Está claro que el pasar por alto la composición de una novela, que se da en la historia, el relato y la narración (desde la mirada narratológica)¹¹ y que además emplea estos componentes y su organización estética para transmitir unas ideas que se objetiva en el lector, da como resultado que haya una visión parcial. Esto se evidencia con mayor fuerza en una obra como *Sirena Selena vestida de pena*, en la que es evidente que existe una densidad textual y narrativa profundamente conectada con la historia y con las ideas que se transmiten.

¹¹ A este respecto vale la pena citar dos definiciones distintas, pero necesarias, para diferenciar claramente los términos de historia, relato y narración. En primer lugar, Genette (1989), en su libro *Figuras III*, propone que la historia es “el significado o contenido narrativo [...], relato propiamente dicho al significante, enunciado o texto narrativo mismo y narración al acto narrativo productor y, por extensión, al conjunto de la situación real o ficticia en que se produce” (p. 83). Mientras que Félix Ríos (2016), acogiéndose en gran medida a lo planteado por Genette e introduciendo aclaraciones hechas por Mieke Bal (1977), especifica que la historia se compone de los acontecimientos organizados de manera lógica y que se relacionan con los actores, el relato como la forma particular de organizar estos acontecimientos y las relaciones temporales y espaciales que desembocan, así como la caracterización de los actores, personajes y la focalización. Mientras que la narración es el texto que produce un agente narrativo.

De esta manera, aquí se busca presentar una comprensión que considere las relaciones de interdependencia entre los elementos y cómo al estudiarlas en concatenación, se transforma la comprensión de *Sirena Selena vestida de pena*, para trascender los aspectos aparentes que en la obra se proponen.

3.3. Del enfoque narratológico al posestructuralismo y la deconstrucción: limitaciones en los enfoques. El materialismo filosófico aplicado a la literatura como forma integradora en el análisis literario

Hasta este punto se ha presentado un recorrido por diferentes estudios literarios en los que se ponen como centro las cuestiones que se pretenden abordar en el presente texto; a saber, la comprensión de la identidad caribeña y los análisis de la novela *Sirena Selena vestida de pena* de Mayra Santos-Febres. Bajo esta idea se han discutido también tanto los enfoques utilizados en los estudios en cuestión, como las mismas conclusiones a las que han llegado, en tanto se encuentran discrepancias con respecto a la forma en la que se llega a estas; no obstante, no se ha abordado plenamente lo que se refiere a la teoría y a la crítica literaria, como los elementos que permiten o limitan las aproximaciones que se han encontrado.

Desde esta premisa, lo que se pretende en este apartado del texto es precisamente poner en discusión cuáles han sido los abordajes teóricos que se le han dado a la novela centro de este estudio. De acuerdo con lo dicho, es importante notar que, luego de la lectura de los múltiples análisis de *Sirena Selena vestida de pena*, queda claro que existe una carencia latente con respecto a un análisis estructural y textual, que comprenda realmente la complejidad del entramado narrativo que se construye dentro de la obra y cómo este se propone de manera interdependiente, con respecto a la historia y a las ideas que se objetivan. De modo tal que, en la búsqueda realizada, apenas si se encontraron dos o tres textos críticos que consideraban las cuestiones de composición lingüística y narrativa para sustentar sus conclusiones.

Pese a que este punto se planteó de forma somera en apartados anteriores, dada su implicación en la comprensión de la obra, se hace vital considerar a profundidad cuál es el impacto de esta carencia en lo que al estudio de *Sirena Selena vestida de pena* se refiere y,

especialmente, entender de qué manera el presente análisis hará un aporte con respecto a la interpretación de la novela.

Lo anterior cobra mayor relevancia, si se tiene en cuenta que *Sirena Selena vestida de pena* se trata de una novela cuya composición —podría decirse que incluso más que en otros textos— se posibilita mediante el encadenamiento de la forma narrativa, lingüística y hasta visual; de tal manera que hay una intrincada relación entre estos elementos, que desemboca tanto en la creación de la historia, como del relato y la narración, así como de las ideas que se extraen de la novela. Esta perspectiva es la que propone Rodríguez (2024) en su texto “Translating Queer Caribbean Localities in *Sirena Selena vestida de pena*” al mostrar cómo los aspectos narrativos y lingüísticos dentro de la obra limita la traducción, puesto que estos permiten que el lector tenga el mismo efecto de movimiento que experimentan los personajes. En concordancia con la presentación que hace Rodríguez de la novela, en el trabajo que aquí se desarrolla se parte de la base de que esta obra constituye un complejo entramado entre todos los materiales literarios y no se trata de un mero recuento de situaciones que involucran personajes.

En otras palabras, desde la posición que se asume en el presente estudio, *Sirena Selena vestida de pena* es una novela que no puede ser analizada literariamente de forma fragmentaria, porque el texto mismo así lo demanda. Para desglosar esta afirmación, se parte de la base de que “la literatura es una práctica discursiva donde intervienen una serie de voces: la del autor, la de sus personajes, la del lector, la recreación del contexto de la historia narrada, todas ellas determinadas por agentes individuales y colectivos” (Moreno y Carvajal, 2009). Y aunque Moreno y Carvajal proponen esta visión como una máxima general que aplica a todas las obras, la idea de que esta novela en particular requiere de una comprensión global surge a partir de la base de que se crean en el texto complejos juegos narrativos, lingüísticos y visuales, que desembocan en el desarrollo de la historia. Estos juegos se evidencian en las variaciones en la forma de nombrar a Sirena, de lo masculino a lo femenino, el cambio de narrador, a veces por una voz que no se identifica, etc.

Este último punto, por ejemplo, es pasado por alto en gran parte de los análisis encontrados, en los que se da una visión de la novela como contada a partir de un único narrador. Tal es el caso de “La gran estampa de familia: representaciones de la infancia en *Sirena Selena vestida de pena* de Mayra Santos Febres (2018)” o de “Cuerpos a la moda: el

cuerpo a la medida en *Sirena Selena vestida de pena* de Mayra Santos Febres” (2018). En ambos estudios se insinúa que sólo hay un narrador en la novela, el heterodiegético. De hecho, este último texto lo identifica como una voz femenina, pese a que se refiere al narrador heterodiegético omnisciente, el cual no tiene marcas de género en su discurso.

Aunque esta presentación de la obra pareciera no tener trascendencia, en realidad afecta significativamente su contenido lógico, en tanto niega el claro plurivocalismo de la narración y presenta el texto como una novela monológica “[que] (reduce el potencial de voces a una sola voz autoritaria)” (Viñas, 2002, p. 599); en lugar de reconocerla como una “novela dialógica (se sirve de ciertas técnicas para incorporar una pluralidad de voces en el texto)” (Viñas, 2002, p. 599).

Contrario a lo propuesto en estas aproximaciones de la novela, *Sirena Selena vestida de pena* construye una narración en la que “la trama se desarrolla a través de varias voces de narradores centrales y marginales, que cambian una y otra vez en tiempo y espacio, para representar el desplazamiento del lector¹²” (Rodríguez, 2024, p. 206). En lugar de ser una obra simple, como se plantea en las críticas mencionadas, es una novela polifónica de construcciones complejas.

Adicionalmente, el no considerar los cambios constantes de las voces narrativas hace también que se obvie la utilización de un narrador heterodiegético en primera persona, quien habla completamente en inglés, lo cual supone una ruptura con el español como idioma predominante en la obra. Es decir, en el capítulo XXXV de la novela no sólo cambia la lengua de enunciación, sino que cambia su destinatario y una transmisión de significados relacionados con los procesos de neocolonización del Caribe, pues esto supone que el lector que accede al texto pueda leer en inglés, lo que limita la perspectiva del receptor al que se está comunicando. Y es que pasar de un uso coloquial y conversacional de algunas expresiones en inglés que se mezclan con el habla de los personajes, a una narración completamente en inglés, da cuenta de los cambios de perspectiva con respecto a la configuración de la realidad caribeña y de cómo esta impacta las identidades individuales.

A partir de esto, lo que cuestiona frente a las aproximaciones teóricas empleadas en textos anteriores tiene que ver con que se hayan concentrado casi de manera exclusiva en el

¹² Traducción propia del inglés. Cita original: the plot unfolds through the voices of various central and marginal narrators, shifting back and forth in time and place, enacting a narrative displacement for the reader

contenido ideológico que se transparenta en la obra, sin considerar cómo este se estructura desde la base narrativa, lingüística y visual. Tal y como lo plantea Mukarovsky, citado por Viñas (2002)

La estructura no es sólo la construcción de una obra poética aislada, sino también las relaciones de la obra con todo lo que la rodea y con lo que entra en contacto. [...] la estructura no es una realidad empírica, sino un modelo fenomenológico incrustado en la conciencia social de la colectividad. Por eso atiende a estos dos puntos: análisis inmanente del objeto o del material artístico, y función social que desempeña el arte y los fenómenos estéticos en general. (p. 490)

Cabe recalcar que lo que aquí se discute con respecto a las aproximaciones teóricas de otros estudios no es simplemente que se centren en un tema, sino más bien que lo hagan a través de un análisis que ignora cómo los aspectos estructurales de la novela son principales y no secundarios, en especial cuando se trata de asimilar las ideas que se proponen con respecto al género como una categoría de identidad. Así como lo propone Bal (1990): “Si una propuesta pretende ser aceptada, debe estar bien fundada («creo sobre la base de los datos presentados que el texto significa esto»); Si una propuesta se basa en una descripción exacta podrá entonces ser comentada” (p. 17). Las interpretaciones que se planteen de una obra deberán tener un sustento claro dentro del texto. No obstante, se encontró que este no es el caso en gran parte de los estudios encontrados.

Por otro lado, esta aparente despreocupación por la configuración narrativa y lingüística se pone en manifiesto en la forma que gran parte de las aproximaciones críticas eligen para resumir la trama de la novela, pues se muestra una historia que sólo involucra a unos cuantos personajes que se toman como centrales, como Sirena Selena, Martha Divine, Hugo Graubel e incluso Contreras. Sin embargo, lo que en realidad se cuenta es una serie de acontecimientos que involucran múltiples personajes centrales, que trascienden la distinción típica de principal vs secundario, y que dejan ver cómo existe un flujo constante entre lo *queer*, lo económico y lo Caribe; todo a través de las historias entrecruzadas de Martha Divine, Sirena, Leocadio, Migueles, Valentina Frenesí, Hugo, doña Adelina y muchos actores más.

Sumado a esto, como se propuso con anterioridad, una de las conclusiones recurrentes que llama la atención en los textos encontrados, tiene que ver con la

identificación, desde el punto de vista de este estudio errónea, de algunos personajes como Leocadio y Martha Divine con una identidad de género que contradice lo expuesto en *Sirena Selena vestida de pena*. Por ejemplo, en los escritos “(Des)identificación caribeña en Tres tristes tigres y Sirena Selena vestida de pena: reincidencias de la retórica de la monstruosidad” (2019) y “Sirena Selena vestida de pena de Mayra Santos-Febres: ¿transgresiones de espacio o espacio de ansgresiones?” (2003), a ambos personajes se los nombra como travestis, aún cuando la novela jamás presenta a Leocadio en términos de un juego con su identidad de género a partir de la vestimenta. Del mismo modo, se muestra a Martha Divine bajo esta categoría, ignorando que el personaje se representa como una mujer trans; es decir, su identidad no está basada en una expresión visual o estética de la femineidad, como se suele entender a lo que antes se conocía como travesti; en cambio, se la configura como una mujer que se comprende a sí misma como tal y se presenta frente a la sociedad a través de esta comprensión.

Nuevamente se llega a una idea que parece contradecir la obra y la manera en la que esta se construye mediante el juego de oposiciones, mediante las que se plantea la idea de una identidad que se teje a través de la performatividad —término acuñado por Butler— y del tránsito constante. “A diferencia de Sirena, quien ha encontrado una forma creativa de vivir la intersección de género, el género de Martha es inequívocamente femenino a través de la novela, con un constante e inalterable elemento de la comprensión corporal de sí misma¹³” (Rodríguez, 2024, p. 206). De ahí que Martha Divine y Valentina Frenesí —las dos “madres sustitutas” de Sirena en la novela— sean caracterizadas con una identidad de género que parece fija, mientras que Sirena y Leocadio son representados como identidades que se transforman. En otras palabras, Martha actúa como la realización de una identidad fija y estable, mientras que Sirena es la identidad que fluye, transita y se transforma.

Todas estas confusiones que se han evidenciado hasta el momento, como se propuso desde el inicio, parecieran estar conectadas con el hecho de que los análisis mencionados no parten de la base de la comprensión de la obra como texto, sino que emplean para su desarrollo aproximaciones sociológicas, feministas, *queer* o psicoanalíticas. Estas formas de entender la literatura no necesariamente traen consigo una visión errónea en relación con la

¹³ Traducción propia del inglés. Cita original: Unlike Selena, who has found a way to live creatively in the interstice of gender, Martha's gender is unequivocally female throughout the novel, a constant and unflinching element of her embodied understanding of self

obra analizada; no obstante, luego del amplio recorrido por los estudios en torno a *Sirena Selena vestida de pena*, queda claro que una parte de los estudios críticos encontrados se enfoca meramente en los aspectos discursivos que rodean la novela y los justifican mediante una posición ideológica, sin que en muchos casos se relacionen los hallazgos con el texto.

Bajo esta idea, se hace necesario entonces ahondar en los diferentes enfoques críticos que se han empleado, o dejado de emplear, en las múltiples visiones de las temáticas que se pretenden abordar, pues esto posibilitará comprender los puntos de divergencia que se tiene con los abordajes de la cuestión.

En primer lugar están los enfoques psicoanalíticos que se emplean en mayor o menor medida en los distintos textos críticos alrededor de *Sirena Selena vestida de pena*, como es el caso de *¿Encanto o espanto? Identidad y nación en la novela puertorriqueña actual*, libro en el que se justifica el empleo de un enfoque predominantemente psicoanalítico, desde la idea de que este permite una mayor flexibilidad con respecto a otras miradas, como la narratológica. Y aunque esta crítica no ignora completamente la estructura narrativa de la novela, sí se proponen ideas que van en contravía con la novela, como la identificación de Martha Divine como travesti y el uso de esta comprensión para realizar un análisis actancial.

Este esquema actancial es formulado agrupando a los personajes de Sirena y Martha bajo un sólo actante, al que denomina “El travesti”, lo que lleva a pensar que dentro de la novela cumplen un mismo rol; en lugar de estar contrapuestos en sus funciones, como realmente lo están. Aquí cabe decir que puede ser que la identificación poco precisa de Martha como personaje responda a una cuestión relacionada con el estado de la teoría *queer* para el momento de publicación del libro, lo cual se discutió en el apartado anterior.

Empero, queda la idea de que se está utilizando esta comprensión para adaptar la obra a los postulados que se quieren demostrar desde el psicoanálisis. Como lo propone Bal en su libro *Narratology Introduction to the Theory of Narrative* (1999), cuando al explicar el análisis de los personajes desde lo narratológico critica cómo la lectura de Edipo Rey de Sófocles se ha cambiado, debido a que el lector cree conocer quién es y qué hace Edipo dentro de la obra, mediante del concepto del complejo de Edipo, acuñado por Freud, pese a que, en realidad, el personaje no tiene el complejo que lleva su nombre, porque en realidad en la obra no se muestra que Edipo desee a su madre y por eso asesine a su padre.

Lo anterior deja en evidencia que, aunque la mirada psicoanalítica de la obra puede contribuir en gran medida para entender su intención y sus significados, se hace necesario reconocer cómo podría estar limitada, si no se consideran otros elementos adicionales, más allá de lo interpretativo. En el caso de Martha, su construcción identitaria está claramente marcada por sus acciones dentro de la obra —como buscar incansablemente una operación de reasignación de sexo—, pero también por el manejo narrativo que se le da como personaje, en vista de que, como ya se ha propuesto, esta es reconocida por el narrador heterodiegético, por ella misma como narradora y por las demás voces, desde lo femenino. Respecto a esto Bal (1999) propone que cualquier mención en torno a la identidad de un personaje limita las posibilidades de comprensión del mismo, como es el caso del uso de los pronombres de género. Es particularmente esto lo que, al adentrarse en *Sirena Selenia vestida de pena*, se reconoce. Existe un propósito evidente en la forma lingüística de nombrar a cada personaje.

En segundo lugar aparecen las aproximaciones críticas que parten desde la teoría *queer* y del feminismo para entender la novela. Estos enfoques, por supuesto, responden al hecho de que la obra centre su historia en los acontecimientos que le acaecen a una serie de actores que pertenecen a la comunidad *LGBTIQ+* y, por otro lado, a que novela presente cuestionamientos sobre lo femenino, desde la escritura de una mujer, Mayra Santos-Febres.

Dicho esto, al hacer un recorrido por los acercamientos críticos que se tienen de la novela mediante la perspectiva *queer* y feminista, se encontró que, al igual que en otros casos, aunque se proponen conclusiones de mucha relevancia para la interpretación de la obra, se da tanta prevalencia al componente ideológico, que se dejan de lado otra serie de elementos fundamentales.

Dentro de los aportes más significativos se presentan, por ejemplo, en *El planteamiento queer en Sirena Selenia vestida de pena de Mayra Santos-Febres*, la definición de identidad de género dentro de la obra, dados sus personajes, desde la noción de performatividad de Butler, la cual implica que

La orientación sexual, la identidad sexual y la expresión de género, son el resultado de una construcción-producción social, histórica y cultural, y por lo tanto no existen papeles sexuales o roles de género, esencial o biológicamente inscritos en la naturaleza humana (Duque, 2010, p. 87).

Este concepto será empleado en el presente estudio para analizar la identidad individual, en tanto se considera que en la novela se propone una visión de género basada en la forma de representarse del individuo, de tal manera que esta se construye mediante las expresiones que posibilitan la lengua, la vestimenta, los manierismos y otros comportamientos que son cuidadosamente empleados por los personajes para construir sus identidades ante el mundo.

No obstante, se debe resaltar que en “El planteamiento queer en *Sirena Selena vestida de pena* de Mayra Santos-Febres”, al igual que en otros textos críticos, no considera cómo la idea de performatividad que se le atribuye a las representaciones de género, trastoca otros aspectos, como lo social, lo económico y lo cultural en la identidad de los actores. Esta es la noción que intentará demostrar en el presente análisis, pues se propone que tanto la identidad de género, como la cultural, e incluso las relaciones políticas y económicas dentro de la obra están marcadas por un sentido performático.

Del mismo modo ocurre con un texto como “*Género degenerado. Redefinición sociocultural de las identidades de género y sexuales en Sirena Selena vestida de pena de Mayra Santos-Febres y Nadie me verá llorar de Cristina Rivera Garza*”, en el que el cuestionamiento frente al género y la sexualidad es el centro. En este artículo quedan al descubierto una serie de limitaciones que dejan el punto de vista elegido, pues se tiende a reducir la composición de la novela a un mero tópico, en detrimento de la multiplicidad de ideas que se mezclan, como los interrogantes con respecto a los procesos de neocolonización que está sufriendo el Caribe a través del turismo y otras formas de poder que se ejercen por parte de naciones como Estados Unidos.

A decir verdad, a lo largo de toda la novela queda claro que existe un constante cuestionamiento por las relaciones que se dan entre el Caribe y las naciones consideradas del *primer mundo*, como Estados Unidos y los países europeos. Por supuesto, en el caso de *Sirena Selena vestida de pena* se da un especial énfasis a la influencia de las presiones estadounidenses, dado que parte del desarrollo de la historia y de los personajes involucra a Puerto Rico, un territorio que, como ya se ha mostrado, se encuentra en un limbo de colonización al haberse establecido como *Estado libre asociado*, lo que pone este territorio entre la dependencia política y económica de Estados Unidos y la no-pertenencia a la nación americana propiamente.

Este discurrir de ideas con respecto a cómo las influencias del poder político y económico del *primer mundo* han afectado la definición de la identidad cultural del Caribe y de cada uno de los territorios en específico es propuesto desde múltiples ópticas a través de la novela. No sólo se trata de los acontecimientos que involucran a los turistas que llegan a República Dominicana en busca de placer sexual, sino que se trata de una construcción que se plantea desde el mismo lenguaje empleado en la obra. En este sentido, por ejemplo, se da una constante combinación de expresiones de origen inglés que han sido adaptadas al argot puertorriqueño o dominicano, especialmente en el contexto de los espectáculos *drags* y de la comunidad *LGTBIQ+* en el que se mueve el relato. Adicionalmente, como se propuso antes, la inclusión de un capítulo enteramente narrado en inglés muestra que este planteamiento atraviesa tanto la historia, como el relato y la narración, en vista de que se trata de un narrador y un narratario desconocidos dentro del relato (Rodríguez, 2004).

Así pues, utilizar una aproximación meramente feminista o *queer* para entender la novela se presenta como un limitante, en vista de que no permite considerar los demás tópicos que componen el tejido ideológico de la obra. No es posible, desde el punto de vista desde el que se pretende desarrollar este estudio, omitir aspectos de la obra que están estrechamente ligados y que son interdependientes.

Por otro lado, se debe precisar que para comprender y estudiar una obra literaria se requiere considerar un crisol de elementos, dentro de los cuales están, por supuesto, las ideas que se transmiten en el texto o la interpretación que se da de estas, pero también la organización del tejido narrativo, en el que se involucran la concatenación de acontecimientos, el manejo del tiempo y del espacio, así como la configuración de los personajes, voces narrativas, focalizaciones, etc.

Precisamente, esta consideración del texto propiamente dicho, más allá de la historia, pareciera ser uno de los elementos menos presentes en los análisis críticos hechos a *Sirena Selenia vestida de pena*. Un ejemplo de esta carencia se encuentra en la tesis *La gran estampa de familia: representaciones de la infancia en Sirena Selenia vestida de pena de Mayra Santos-Febres*, en la cual no se evidencia un verdadero entendimiento de la estructura narrativa, debido a que se presenta la novela como contada por un único narrador, que es heterodiegético, pese a que, en realidad, la obra cuenta con múltiples

narradores que van cambiando a lo largo de la novela. Con base en esta aproximación de la obra, se propone una novela monofónica cuando se trata de un texto polifónico.

En esta misma línea de las confusiones que presentan los estudios con respecto a la narración de la novela, se encuentra el texto *Cuerpos a la moda: el cuerpo a la medida en Sirena Selenia vestida de pena de Mayra Santos Febres*, en el que se insinúa que sólo hay un narrador en la novela, el cual se identifica como una voz femenina, pese a que se refiere al narrador heterodiegético omnisciente, el cual no tiene marcas de género en su discurso.

La complicación que surge con estas perspectivas tiene que ver con que esta variación constante de narradores se emplea con múltiples propósitos y crea diversos efectos en el lector, los cuales, en consecuencia, son ignorados por análisis como los mencionados. Y es que la conjugación de voces narrativas actúa como un espejo de la amalgama de identidades culturales, sexuales y económicas de la novela.

Sumado a lo anterior, en el artículo “El hombre/Mujer, el Ángel/ Demonio. Cuerpo, misterio e inquietud en *Sirena Selenia vestida de pena*” (2013), se llega a la conclusión de que la identidad de Sirena se construye desde la mirada de otros, afirmación por lo demás necesaria para entender la manera en la que se presenta la configuración de Sirena. No obstante, al presentar esta inferencia, se hace de una forma general, sin tener en cuenta que la impresión que se tiene por parte del lector de conocer a Sirena sólo por las visiones de los demás se crea precisamente porque, pese a ser la protagonista, el personaje no tiene una voz propia, pues no actúa como narrador y tiene poca participación, incluso en las instancias del discurso directo. Dicho de otro modo, se extrapola la historia de su expresión narrativa y se plantean conclusiones desde esta separación.

Ahora bien, aunque se ha enfatizado en la necesidad de abordar el texto de la novela como una realidad en la que se ponen en relación la historia, el relato, la narración y la ideología; desde el punto de vista de este estudio, no se considera que el enfoque narratológico aplicado de forma aislada sea la solución para la interpretación de las obras literarias. Como lo propone Bajtín, “abordar las obras literarias analizando únicamente aspectos formales era [...] un enfoque erróneo; a su juicio, era necesario «tomar también en consideración el contenido, cosa que nos permitirá interpretar la forma de un modo más profundo que el hedonista simplista» (1989: 21)” (Viñas, 2002, p. 485). Dicho esto, tampoco

es posible ignorar todos los preceptos estructuralistas y narratológicos y construir un estudio con base en aproximaciones meramente discursivas que omiten el texto en sí mismo.

Con base en todos estos aspectos, esta obra deja claro que, para entender un texto, es necesario ampliar significativamente el horizonte teórico y tomar múltiples aproximaciones que ayuden a construir el complejo entramado de los textos. No basta con una sola teoría que se fije en un aspecto particular, sino que se trata más bien de la unión para formar el todo, casi como la noción de polifonía de Bajtín.

Se crea entonces una necesidad de estudiar la obra como un conjunto y no como una serie separada de características; dada la importancia de comprender cómo la relación entre los elementos discursivos de carácter semántico, como el empleo de expresiones impersonales con predominancia en personajes como Martha, el uso de un narrador anónimo que rompe la continuidad al contar la historia en inglés, etc. Los elementos narrativos, como el cambio de narradores que llevan a que la novela se mueva entre lo homodiegético y lo heterodiegético, el constante cambio de focalización, el manejo del tiempo del relato y del espacio, etc. Y los elementos visuales, como la amalgama entre la historia y la organización visual del texto en el capítulo XXXVII¹⁴.

Esta es la razón por la cual en el presente estudio se plantea seguir los postulados del Materialismo filosófico aplicado a la literatura, según los cuales, se hace necesario entender que

Las ideas no se pueden hipostasiar nunca, es decir, no se pueden situar fuera del tiempo y del espacio, no se pueden descontextualizar, ya que, [...] forman parte de una *symploké* o combinación racional y múltiple de elementos. Las ideas se elaboran a partir del contraste y de la relación, esto es, de la dialéctica, entre los conceptos, los cuales, a su vez, son elaborados y constituidos por las ciencias. No se puede interpretar una determinada idea sin tener en cuenta la totalidad de los conceptos científicos que la hacen posible. [...] La Teoría de la Literatura actúa como una ciencia de la literatura en la medida en que genera, verifica y organiza un sistema de conceptos destinados a hacer posible el conocimiento científico de los materiales literarios. (Maestro, 2017, p. 85)

Dicho de otra manera, la literatura se crea no solamente a través de la concatenación de acontecimientos que le ocurren a una serie de personajes, sino que además requiere de la

¹⁴ En este capítulo la organización visual del texto se adapta para reflejar cómo Sirena baja por las escaleras en el espectáculo que realiza para Hugo y sus invitados.

densidad textual que adquiere una obra. Lo que es más, en el caso de *Sirena Selena vestida de pena*, es imprescindible considerar la composición misma para entender, tanto lo que se cuenta, como las ideas que se objetivan a lo largo de la narración. Se trata de “concebir la obra, no como una suma de mecanismos, sino como un todo organizado, compuesto de distintos factores interrelacionados” (Mukarovsky en Viñas, 2002, p. 486).

Se propone así una aproximación mucho más amplia, en la que se pretende analizar las ideas con respecto al concepto de identidad que resultan de la interpretación de lo que en el Materialismo Filosófico como teoría de la literatura se concibe como materiales literarios (autor, obra, lector e intérprete o transductor). Esta posición lleva a que el análisis que se pretenda hacer de *Sirena Selena vestida de pena* tenga que considerar múltiples aspectos que se conjugan desde diferentes visiones teóricas.

Al igual que la filosofía, la crítica literaria trabaja con Ideas —que en su caso particular, como disciplina literaria, proceden de la dialéctica de los conceptos elaborados por las diferentes teorías de la literatura—, las cuales Ideas se interpretan guiadas por la noción de *symploké*. (Maestro, 2017, p. 110)

De esta manera, no se considerará el Materialismo filosófico aplicado a la literatura como una teoría abarcativa, que a su vez requiere de la aplicación de otras visiones teóricas para comprender la obra de una forma global. De allí que se tome como postulado principal la *symploké*, que se define como “una relación racional y múltiple de Ideas” (Maestro, 2017, p. 111). Así, se plantea conectar distintas visiones teóricas de manera múltiple.

Adicionalmente, la *symploké* conlleva a entender que toda obra literaria debe articular de manera interdependiente la *fábula* —que en este contexto se toma como la historia—, el *contenido estético* —el cual se refiere a la organización de los elementos formales y estructurales con una intención estética— y el *contenido lógico* —o las ideas que se objetivan mediante el texto—. Por lo que este estudio propone una exégesis en la que se demuestre cómo la novela conecta de manera intrincada cada uno de los elementos anteriormente mencionados, con el fin de transmitir una serie de ideas. Como lo plantea Maestro (2017) “[La *symploké* evita, en primer lugar, la transubstanciación de las ideas, es decir, su desvinculación de la realidad material, que permite explicarlas, pues es origen de su causa, transformación y desarrollo]” (p. 113), que es precisamente la crítica que se la ha hecho a otros estudios sobre *Sirena Selena vestida de pena*.

De acuerdo con lo propuesto, se requiere tomar diferentes nociones teóricas, pues se requiere poner en discusión la noción de identidad que se crea en la novela. A partir de esto, es necesario considerar tanto la aproximación de la identidad como performance –con base en los planteamientos de Butler como ya se explicó– y como *rizoma*. Esta segunda noción es entendida desde la perspectiva de Deleuze y Guattari, para quienes la idea de una vegetación que no tiene propiamente un centro puede transponerse a la concepción de la identidad. Una forma de configuración que se da por medio del agenciamiento “la confluencia de dos afirmaciones filosóficas: una teoría de la relación y de la composición y, por otro lado, una ontología del devenir y del deseo” (Heredia, 2012, p. 94). Lo anterior se hace necesario, dado que *Sirena Selenia vestida de pena* propone una identidad cultural que no es fija o estática.

De hecho, este concepto ha sido empleado por otros estudios, porque como lo plantea van Haesendonck (2008): “El nomadismo puertorriqueño en la modernidad, que se cristaliza en la imagen de la guagua aérea, recuerda que el caribeño no tiene raíces, sino que es lo que Deleuze llama un *rizoma* (una vegetación sin centro pero que se conecta por debajo de la tierra)” (p.31). Esto deja ver cómo en la obra en cuestión no se presenta una identidad nacional especialista, sino colectiva y compleja.

Del mismo modo, se hace necesario considerar las aportaciones de la narratología para el desarrollo del presente estudio, en tanto “La descripción textual resultante provee de la base para una eventual interpretación” (Bal, 1990, p. 17). Desde la misma idea de la *symploké*, es vital entender cómo los elementos que competen a la historia, al relato y a la narración lleva a que se creen en el lector y en el transductor una serie de ideas que se objetivan.

Para esta aproximación narratológica se tendrán presentes los conceptos de Bal (1990) y que son reinterpretados por Ríos (2016) de historia, relato y narración¹⁵, cada uno de los cuales relaciona una serie de elementos propios, que se analizarán teniendo en mente esta organización. De nuevo, no para hacer de este análisis un estudio plenamente narratológico, sino para entender de qué *Sirena Selenia vestida de pena* crea un entramado complejo en el que las ideas se configuran desde lo textual.

¹⁵ Así, se entiende a la historia como la articulación de acontecimientos organizados, que le ocurren a distintos actores; al relato como la manera particular en la que se presenta la historia y a la narración como la manera en la que se narra el texto.

4. Desarrollo y análisis

Sirena Sirena vestida de pena, primera novela de la puertorriqueña Mayra Santos-Febres, cuenta la historia de Sirena, un adolescente de 15 años, quien quiere convertirse en estrella *drag* al cantar boleros. Para materializar su sueño de ser una diva, Sirena emprende un viaje con Martha, su “madrina”, con el fin de vender su *show* en República Dominicana, en donde conoce a Hugo Graubel, un magnate que se enamora de ella.

Además de ser una diva en proceso, Sirena también es un *bugarroncito*, que ha tenido que *hacer la calle*¹⁶ durante una parte de su vida, pese a ser apenas un adolescente. Precisamente, uno de los aspectos que la obra de Santos-Febres trata es la situación de precariedad en la que se encuentra sumida la comunidad *LGBTIQ+* en el Caribe, mediante un recorrido por los años 50, 70, 80 y 90. Lo anterior no sólo se logra a través de la historia principal de Sirena y Martha, sino que se da al conjugar una gran variedad de personajes y relatos que se entrelazan dentro de la novela.

Ambientada en el Caribe, la novela hace un recorrido por los diferentes espacios y las historias que se entretajan desde la marginalidad de los territorios caribeños, para configurar una narración compleja, en la que abundan múltiples personajes y actores que le dan sentido al relato principal, a la vez que generan un sinfín de nuevas historias.

Dicho esto, si bien gran parte de los actores que componen el relato se encuentran dentro del espectro de lo *queer*, la realidad es que la narrativa va mucho más allá de los temas meramente sexuales o de género, para plantear cuestiones como la identidad cultural, la marginalización social y económica, la nueva colonización, los roles sociales, etc. Se trata de una obra que usa una simplicidad aparente para crear un intrincado tejido de temas, técnicas narrativas y relatos. En este sentido, lo que se evidencia es una configuración en *symploké*, en la que la *fábula*, el *contenido estético* y el *contenido lógico* se articulan de manera interdependiente, pues cada elemento se hace necesario para entender la novela como un todo.

¹⁶ Esta expresión se emplea dentro del relato para hablar de la prostitución.

Lo interesante es que estas ideas se patentizan dentro de la novela a partir de un constante juego de oposiciones, en el que se marca una delgada línea entre el contraste y la repetición, con base en la relación dialéctica que se crea entre los personajes y actores, el tiempo, el espacio y los narradores.

Esta construcción a partir de oposiciones dentro de la obra lo que hace es resaltar tanto la similitud como la diferencia que existe dentro de los personajes, los acontecimientos, los espacios, los tiempos, etc.; de tal manera que se crea una noción de identidad individual —cada personaje se concibe de forma particular—, así como colectiva, en la que se presenta una identidad cultural y social propia del relato.

Ahora bien, cabe aclarar que la identidad individual se representa de múltiples maneras, en tanto existen personajes, como Sirena, que parecen no tener una definición propia, sino que están estructurados desde lo externo. Mientras que hay otros a quienes se les desarrolla de forma amplia desde lo interno, como es el caso de Martha.

En este sentido, es importante reconocer que las oposiciones se presentan dentro de la obra no sólo desde lo discursivo —desde la forma en la que se relatan los acontecimientos—; sino también a partir de lo meramente gramatical, al emplear la lengua como una forma de comprender la dicotomía presente en algunos de los personajes. Sumado a esto, están los juegos con las estructuras textuales dentro de la obra, en la que se mezclan lo poético, lo narrativo, lo dialogal, etc. Además del contraste entre lo dialógico y lo monológico, que termina por desembocar en una composición en la que no existe una marcada diferencia entre estos. Lo anterior implica que en la *Sirena Selenia vestida de pena* más que una mera contraposición de realidades desde una perspectiva dicotómica, se crea una composición textual que deja ver cómo la oposición está marcada por la cercanía. Se trata de una configuración de espejos, en la que las diferencias y las similitudes son la base para la construcción de la obra como un conjunto.

Y es que poder comprender que las ideas que se articulan dentro de la obra no lo hacen sólo desde el desarrollo de la trama, sino que lo hacen desde la misma composición textual, el uso de técnicas narrativas y la manipulación lingüística de la escritura, es lo que lleva que el análisis requiera de una aproximación crítica que considere componentes que trasciendan un enfoque plenamente discursivo.

Desde esta perspectiva, se hace necesario considerar cómo la noción de identidad, tanto individual, como colectiva está construida en *symploké*. Lo anterior se comprende desde la teoría del materialismo filosófico aplicada a la literatura, propuesta por Jesús G. Maestro en su libro *Crítica de la razón literaria*, quien retoma los postulados de Gustavo Bueno y los lleva al campo de la teoría y de la crítica literaria. Con base en esta aproximación teórica se propone, en resumidas cuentas, que los textos literarios no pueden ser estudiados desde una realidad excluyente, sino que deben considerar los diferentes materiales que convergen en las obras, con el fin de entender cómo estos se entretejen para construir una realidad interdependiente, que es la obra literaria.

Es por esto que, para facilitar el análisis dentro del presente trabajo, se parte de la base de dos juegos diferentes de oposiciones, en los que se estudia, a partir de los personajes que se contraponen, los elementos de la *fábula*, del *contenido estético* y del *contenido lógico* que se articulan para dar como resultado una concepción particular de la identidad individual y colectiva. Ahora bien, cabe aclarar que lo que aquí se presenta no es una definición general de qué es la identidad dentro del Caribe, sino un análisis literario que desentraña cómo se estructura esta idea dentro de *Sirena Selena vestida de pena*, a partir de una configuración en *symploké*. En otras palabras, no se busca debatir si este concepto de identidad trasciende los límites del texto.

De acuerdo con lo anterior, el análisis propuesto se desarrolla mediante la discusión de dos de los juegos de oposición más prevalentes dentro de la obra. El primero que tiene que ver con la concepción de la mujer y lo femenino desde lo performativo y con un carácter rizomático, y el segundo en relación con la definición de la identidad masculina en el contexto Caribe. Lo anterior lleva a que se presente un apartado final en el que se toma la figura de Leocadio como el personaje que encarna la respuesta a esta composición de espejos que se presenta en los apartados anteriores.

4.1. Primer juego de oposiciones: mujer y performatividad en el Caribe

Como se propuso anteriormente, *Sirena Selena vestida de pena* está construida a través de una serie de oposiciones que entran en relación para desembocar en la edificación de diferentes ideas que recorren la novela. En estas intervienen diferentes elementos narrativos, lingüísticos y visuales, que comunican, por medio de distintos actores, las

relaciones que se establecen desde el contraste y la igualdad. En otras palabras, la novela se organiza en *symploké* para lograr la objetivación de ideas particulares.

Bajo esta noción aparece la que es quizás la oposición más importante y que atraviesa toda la narración. Se trata del juego de espejos que se da entre las figuras de Sirena, Solange y Martha, para involucrar también a Valentina Frenesí, doña Adelina y la abuela de Sirena. A partir de este se llega a entender cómo en esta obra se teje la idea de que la mujer es una construcción performática¹⁷, que depende de lo social y no sólo de lo personal, al tiempo que se comprende cómo la identidad cultural dentro de la obra está dada desde la marginalidad, en una relación rizomática.

4.1.1. La mujer, el sexo, el género y lo económico

En lo que a la idea de mujer como representación se refiere, es necesario entender que esta se construye a través de Sirena, Solange, Martha y Valentina, aunque con cada uno de estos personajes se proponga un ángulo particular para esta, en una estrecha relación con el contexto Caribe en el que se desarrollan. Dada su organización en *symploké*, en la obra los planteamientos que surgen con respecto a la identidad individual se ven afectados por la forma en la que se concibe la *identidad cultural* caribeña.

Bajo esta perspectiva, en Sirena aparece configurada una representación de mujer que se da desde la mistificación creada por el deseo externo, pero que se emplea de manera racional por parte del personaje. En otras palabras, el performance de mujer que desarrolla Sirena se crea como un reflejo de lo radial¹⁸ ajeno, pese a esto, es la misma Sirena la que,

¹⁷ De acuerdo con lo que se planteó en el marco teórico, la base para la comprensión de la performatividad en la obra se encuentra en Butler (2004), quien propone que “la identidad sexual no es algo natural o dado, sino el resultado de prácticas discursivas de género” (p. 10). Bajo esta idea, dentro del estudio se expande sobre la concepción de lo performático como “el resultado de una construcción-producción social, histórica y cultural, y por lo tanto no existen papeles sexuales o roles de género, esencial o biológicamente inscritos en la naturaleza humana” (Duque, 2010, p. 87), para aplicar el concepto a los contextos sociales, políticos y económicos, en los que los sujetos se desarrollan a través de actuaciones o representaciones que buscan encajar en las normas establecidas. De esta manera, lo que se propone en este estudio es un la idea de un sujeto en proceso, que es inestable y fluido (Ventura, 2015).

¹⁸ Desde lo planteado en *Crítica de la razón literaria*, Maestro propone que los conflictos que se desarrollan en las obras tienen un centro plenamente humano, por lo que estos se enmarcan en lo que denomina el *espacio antropológico*, el cual a su vez se organiza en distintos ejes que pretenden mostrar las diferentes luchas que se presentan en los textos literarios. Así pues, aparece el eje circular, el cual se define por un conflicto de lo humano contra lo humano (en este aparecen las luchas que sostiene el ser humano con otros y con las creaciones propiamente humanas y racionales); el eje radial, en el que se representan los conflictos del ser humano contra la naturaleza inanimada (allí se dan los enfrentamientos de los sujetos contra la naturaleza que puede abarcar el deseo, en tanto se trata de una emoción no racionalizada o institucionalizada) y el eje angular,

desde un punto de vista circular, adapta su actuación para alcanzar sus propias finalidades. Así, en *Sirena* se encarna la noción de mujer como performance, que además responde a una satisfacción del deseo a partir de la otredad y que al tiempo se usa de un modo racional para beneficio propio. *Sirena* surge desde la marginalidad que implica una imposición del deseo ajeno y lucha contra esta por medio de la razón circular. Se trata así de una necesidad de supervivencia en un contexto hostil, que desemboca en la identidad performática de *Sirena*, al tiempo que ejemplifica la realidad Caribe.

Por otro lado, Solange constituye una misma idea de representación de mujer, pero lo hace desde un eje puramente circular, en tanto esta nace de una aproximación plenamente racional por parte del personaje, quien emplea su performance para encajar dentro de un contexto económico de relaciones sociales que le exigen una forma de actuar. Y es que en la novela es claro que Solange crea un rol como “señora” que no surge para satisfacer un deseo radial, sino por la necesidad de entrar en una estructura social determinada por el poder económico; es decir, en un contexto circular, que se rige por una serie de preceptos que no sólo tienen que ver con el poder adquisitivo, sino con la habilidad de encajar en lo que se espera de la alta sociedad dominicana.

En cuanto a Martha, en quien también se encarna la noción de una identidad performática de mujer, hay un componente además sexual y de género, pues esta es una mujer *trans*, cuya representación surge de lo que podría tomarse como una necesidad radial, pero que debe adaptarse a una configuración circular. Si bien Martha actúa como mujer por una profunda necesidad que se plantea como natural dentro de la obra, también es claro que este performance depende de una serie de normas y expectativas sociales dentro del Caribe que determinan su inclusión en lo circular. Martha no puede crear un rol de mujer propio, sino que este se encuentra atado a las exigencias externas que son necesarias para poder completar su identidad.

Para comprender lo anterior, se debe entender cómo la organización en *symploké* de *Sirena Selena vestida de pena* lleva a que los diferentes elementos que componen la novela deriven en una concatenación que permite entender las múltiples visiones de identidad

que alberga los conflictos entre el individuo y la trascendencia (desde este eje se comprenden las pugnas del hombre contra la divinidad y toda aquella fuerza trascendental).

performática que se proponen en este primer juego de oposición. Del mismo modo, esta organización permite entender cómo la identidad cultural Caribe se edifica a partir de la noción de cercanía y similitud entre los distintos territorios caribeños, con base en la marginalidad y la necesidad de supervivencia, lo que a la vez lleva a una distinción entre ellos.

De acuerdo con lo dicho, cabe analizar cómo se plantea el espacio desde estos cuatro personajes, en tanto este parte del Caribe como base común, pero se representa desde distintos componentes, en tanto aporta también a la manera de configurar la identidad performática en estos. Bajo esta premisa, los acontecimientos que afectan e involucran a Sirena y a Martha están dados tanto en Puerto Rico como en República Dominicana, siendo este último el lugar en el que se desarrolla el relato primero. Por el contrario, Solange, aunque representa igualmente un *espacio Caribe*, lo hace meramente desde República Dominicana, del mismo modo que Leocadio, aunque en situaciones económicas completamente distantes.

4.1.1.1. Sirena

Para el caso de Sirena, la construcción de la identidad performática y externa que se le asigna en la novela inicia desde el capítulo I, en el que se parte desde una suerte de plegaria, en la que se introduce tanto un tono mistificante, como la idea de que el personaje es una mera puesta en escena. “Cáscara de coco, contento de jirimilla azul, por los dioses di, azucarada Selenia, succulenta sirena de las playas alumbradas, bajo un *spotlight*, confiésate, lunática” (Santos-Febres, 2011, p. 7). En esta introducción al personaje y a la novela se muestra un espacio Caribe que actúa como telón de fondo, como escenario para la criatura mística en la que se convierte la Sirena a través de su *show*.

Si bien en este capítulo de la obra no se deja claro, a lo largo de la novela se muestra cómo el adolescente recibe el nombre de Sirena Selenia como parte de su puesta en escena como estrella *drag* en el Danubio azul. Esto implica que toda la idea de Sirena como mujer se crea y se desarrolla en el *show*, en lugar de constituirse como la identidad total del *bugarrón* que protagoniza la historia y de quien se desconoce su nombre. Sirena se crea bajo un *spotlight* que le da vida.

La ruptura inicial con lo narrativo del capítulo I lleva a que al personaje se lo sitúe desde un plano diferente, en el que el uso de múltiples manifestaciones textuales ahondan en esta distinción. En lugar de narrar un acontecimiento particular que introduzca al lector en la historia de Sirena, se la invoca, se le reza como a una especie de diosa humanidad que habita en los escenarios. Sumado a esto, el hecho de que se ubique a la protagonista bajo el *spotlight* y saliendo de su “luna de papel para cantar canciones viejas de Lucy Favery, de Sylvia Rexach, de la Lupe sibarita” (Santos-Febres, 2011, p. 7), dejan claro que se accede al performance del personaje, que no a una verdad absoluta del mismo.

Por otro lado, este mismo capítulo pone de manera explícita la noción de que Sirena surge como una encarnación del deseo radial¹⁹ ajeno, pues como se planteó, Sirena es un personaje de la novela y dentro de la realidad narrativa de la misma: “Tú conoces los deseos desatados por las noches urbanas. Tú eres el recuerdo de remotos orgasmos reducidos a ensayos de *recording*” (Santos-Febres, 2011, p. 7). Esta invocación que se le hace a Sirena constituye a su vez una puerta de entrada para la novela, en la que se deja en claro cómo el sentido angular que se le pretende otorgar a la Sirena se da en lo radial, que se materializa en la actuación de Sirena. Se pretende presentar a una diosa humanizada, cuyo carácter divino es otorgado por el deseo incontrolable que despierta en los demás y no por una verdadera existencia trascendental.

Ahora bien, en una suerte de contraposición, el capítulo II tiene una forma de plegaria, en la que en lugar de ser Sirena la invocada, es ella quien realiza el ruego. El tono religioso y místico se mantiene, pero deja ver que el personaje no es un ser trascendental (angular) como pareciera insinuarse en el capítulo I, sino que es el Sirenito quien necesita protección. En realidad, al ser el único capítulo en toda la obra en el que tanto la voz narrativa como la focalización pertenecen a Sirena, es posible comprender que la representación como Sirena que se da en escena procede de la necesidad de supervivencia del adolescente:

¹⁹ A partir de la teoría propuesta en *Crítica de la razón literaria*, Maestro plantea que todos los conflictos que se desarrollan en la literatura están enmarcados en un componente antropológico, en tanto conciernen a seres humanos. Desde allí, Maestro propone que los conflictos que se ubican en el *espacio antropológico* de las obras se dividen en tres ejes, a saber, el radial, que involucra las luchas que se dan entre el ser humano y la naturaleza inanimada; el circular, que atañe a los conflictos entre el hombre y el hombre (o las creaciones humanas) y el angular, eje que se relaciona con los enfrentamientos entre el ser humano y la trascendencia.

Fuiste imán: serás para mí resguardo, conmigo estarás. Te pido que la voz me salga preñada de agujetas, densa, que la voz se meta por los pechos de quienes me escuchan y les retuerza la melancolía y los aplausos [...] quiero que tú me guíes, Piedra Imán, por el camino opuesto, opuestísimo a cuando hacía las calles. Poder cantar como si no hubiese pasado nada, como cuando era chiquito y tenía casa y familia (Santos-Febres, 2011, p. 15)

El rezo desesperado del Sirenito a la Piedra Imán deja ver una profunda nostalgia y un miedo latente, que son los elementos que guían el actuar de Sirena. En este capítulo se plantea que pese a que la protagonista entiende que su canto es su único medio de supervivencia ante la marginalidad y la violencia en la que existe, este le resulta extraño, pues lo basa en el dolor y el sufrimiento propio, pero que sirve sólo como un espejo para que su público se pueda reflejar.

Sumado a esto, la construcción narrativa del capítulo II propone una mezcla entre el tono religioso de la plegaria y el uso del monólogo interior como recurso para conocer un fragmento de la interioridad del personaje. Pese a que la novela está compuesta por 50 capítulos, el capítulo II es el único en el que Sirena, como protagonista, actúa a la vez como narradora homodiegética desde el monólogo interior, con la particularidad de que al estar organizado como un rezo, parece que se está dando una combinación entre el diálogo con la divinidad y el monólogo interno. Esta dualidad no es casual, sino que se trata de una de las técnicas empleadas a lo largo del texto para representar la construcción en oposición propia de la obra.

Mediante la yuxtaposición de lo dialogal y lo monologal, de lo religioso y lo narrativo, el capítulo II permite tener un breve vistazo de Sirena desde la interioridad, una ocurrencia que no se repite en el resto de la novela, pero que actúa como punto clave para entender el desarrollo de los acontecimientos que se presentan. Cuando el narrador pide:

Limpia mis pecados, Santísima Piedra Imán; los de este fiel bugarroncito, el quinceañero más sobeteando de todo el barrio. Y ni por tíos, ni por padrastros, ni por vecinos enamorados de su mirada de gato, sino por gente que llegaba y se iba u no volvía más, por hombrotes grandes que de lejos, quién sabe cómo, se daban cuenta de algo que tan solo yo intuía. Ellos llegaban y me abrían la puerta de sus carros sabiendo de antemano que yo iba a entrar, iba a quedármeles mirando de reojo, que yo iba a dejar la mano temblorosa acercarse a donde se acercaba, que iba a pasar lo de siempre, esa hinchazón debajo del pantalón, ese susto

deleitoso, esas ganas de llorar, esa quemazón de saliva, esa lágrima a medias en el ojo, esas ganas de morirse ahí mismo. Sabían que yo iba a permitir el montón de líquidos corriendo en el interior del carro, mojando, manchando de olores las alfombras y los viniles y has el guía. Después venía el endurecimiento de la cara del tipo, luego que descubría, pero no decía lo que había descubierto. Veinte pesos me pagaba, Piedra Imán, veinte pesos estrujados y metidos por mano propia en el bolsillo del pantalón sudoroso, como si aquel fuera el precio del secreto mío, de eso que se llevaba enredado en la piel. El precio de mis pecados y de mi gracia. (Santos-Febres, 2011, pp. 16-17)

No sólo está rogando un que se le conceda un favor divino, sino que está reflexionando sobre su vida, sobre el deseo que despierta en otros, sobre sus encuentros como *bugarrón* y, en especial, sobre el hastío que le produce el ser un mero objeto de placer, uno que además parece guardar un secreto que transforma. Se da una narración que se sitúa en el interior de la conciencia del Sirenito y que sirve como una ventana hacia la forma en la que este se concibe. En este sentido, vale la pena recalcar cómo en el fragmento presentado el protagonista se refiere a sí mismo desde el uso del masculino gramatical, aspecto que entra en juego con el hecho de que a lo largo de la novela los demás narradores nombren al Sirenito alternando entre lo masculino y lo femenino. Dicho esto, no es preciso concluir a partir de lo expuesto en el capítulo II que el protagonista se define plenamente desde lo masculino, pues en realidad lo que la novela plantea es una identidad fluida basada en lo performático para Sirena.

A medida que avanza la narración, en el caso de Sirena la ambientación presenta una noción de un espacio que es hostil y marginal, en el que la violencia parece acechar y que, además, se percibe como ajeno. Por ejemplo, en el capítulo XIV, se cuenta cómo el Sirenito es atacado y casi asesinado por un cliente mientras *hacía la calle* con Valentina Frenesí. Aquí el uso de la voz narrativa desde lo heterodiegético crea un distanciamiento entre los acontecimientos y el protagonista. Además, la focalización interna - variable apenas si se centra en Sirena, quien sufre los acontecimientos, para darle prelación a la perspectiva de Valentina como espectadora distante de los mismos. El uso de estos elementos narrativos llevan a que el conocimiento del personaje sea desde lo externo, que parta siempre de la mirada de otros y que, por ende, sea su actuación lo que defina su identidad.

Además de esto, en la descripción que se hace del ataque, llama la atención que pese a ser un lugar conocido “estaban de nuevo en la esquina habitual” (Santos-Febres, 2001, p. 85), al describirse la aparición del cliente que atacará a Sirena, se envuelve en una especie de penumbra, que da cuenta de la violencia que se cernirá sobre el adolescente. Hay una suerte de premonición que se esconde detrás del lenguaje empleado para describir a este hombre desconocido:

Allí fue donde, aquella noche maldita, se pasó frente a ellos el Mercedes gris, con cristales ahumados. Sirena bien lo recuerda. Recuerda cómo, de la penumbra de aquel carro, salió una blanquísima mano sosteniendo bastantes billetes, mostrándoselos a las dos aquella noche (Santos-Febres, 2011, p. 85)

Hay una descripción que se encaja en lo sombrío, que sirve como una especie de premonición y analepsis a la vez, en tanto se narra desde el recuerdo, pero parece ser también parte del presente. Es una patentización de la fluidez que se expresa en la novela y que supera los aspectos sexuales y de género, al encajarse incluso en el manejo del tiempo. Adicionalmente, hay allí una encarnación del espacio de marginalización del Caribe desde el que se ubica la obra, pues al decir “Recuerda cómo, de la penumbra de aquel carro, salió una blanquísima mano sosteniendo bastantes billetes” (Santos-Febres, 2011, p. 85), se crea una separación entre los clientes, que son blancos y ricos y Sirena y Valentina, que son presentados simples objetos de deseo que pueden ser comprados.

Esta sensación aumenta con respecto a la presentación del espacio cuando Valentina empieza a sospechar que al Sirenito le ha sucedido algo y sale en busca de su “hermanito”, pues el día clarea y no hay señales de este. En ese momento la narración presenta las mismas calles que en un principio se describieron desde lo familiar, como un espacio ajetreado y amenazante: “Lo llamaba mientras doblaba las esquinas de aquel laberinto en decadencia de casas viejas remozadas con pinturas, edificios abandonados convertidos en hospitalillos, sedes de uniones de trabajadores, templos espiritistas, joyerías de poca monta, casa de empeño, bares.” (Santos-Febres, 2011, p. 87). No sólo hay una saturación de lugares contenidos en una corta descripción, sino que estos presentan una idea de vértigo por su rápida y enrevesada sucesión. De igual manera, el lenguaje despectivo que se emplea para referirse a lo que ve Valentina a su paso indica una noción de marginalidad, en vista de que

se trata de espacios que corresponden a sectores empobrecidos, como las casas de empeño, que implican una necesidad de obtener dinero fuera del sistema bancario, o el hablar de “joyerías de poca monta” (Santos-Febres, 2001, p. 87), lo cual indica un rechazo por la idea de lujo que naturalmente comprenden estos lugares.

Además, en el momento en el que Valentina logra por fin encontrar a Sirena, lo hace en medio de un lote baldío que se asemeja a un tiradero. Se trata de un espacio abierto que conlleva peligro y dolor. Sirena es hallada entre cartones, “con el pantalón a media pierna, con las manos encrespadas, con el calzoncillo ensangrentado...” (Santos-Febres, 2001, p. 88). La violencia que se presentía desde la percepción del espacio al inicio del capítulo se ha materializado. No obstante, esta se cuenta mediante lo externo. El narrador es heterodiegético y la focalización está centrada en Valentina. Es decir que, Sirena sufre las consecuencias de la violencia, pero el horror es descrito por otros, en este caso, por la perspectiva de Valentina al encontrarla. De alguna manera, esta elección de los elementos narrativos conlleva a que el sufrimiento que acontece le pertenezca a Valentina en lugar de a Sirena que es quien lo padece. De nuevo, se enfatiza la noción de que la identidad de Sirena no es suya, en tanto que procede de los demás, incluso en los aspectos más íntimos como el dolor.

Ahora bien, esta idea de violencia y marginalidad no queda restringida a esta serie de acontecimientos, sino que va a ser definitoria del personaje de Sirena, aunque en el transcurso de la obra esta se represente desde el contraste, dado que no se sitúa al personaje de forma exclusiva en entornos de precariedad como símbolo de marginalidad, sino que es la yuxtaposición que se da en otros momentos con la opulencia lo que solidifica la existencia de Sirena y de la identidad cultural dentro de la obra a partir de lo periférico. Tal es el caso del capítulo XXXVII, en el que Sirena presenta su *show* en la mansión de Hugo Graubel, el millonario dominicano que la contrató luego de quedar prendado con su voz en el demo *show* que Sirena realizó frente a Hugo y Contreras.

De hecho, no es casual que la oposición con el lujo se presente en República Dominicana, en vista de que esto mismo se constituye como una suerte de contraposición dentro de la novela, pues en el espacio Caribe que se construye, cada uno de los territorios es descrito desde la perspectiva de un personaje que no pertenece a este. En el caso de

República Dominicana, es Sirena —mediante el recurso de discurso indirecto libre empleado por el narrador heterodiegético— quien plantea una visión del país como un lugar empobrecido, a pesar de que es allí donde espera encontrar el éxito que desea. Contrario a esta percepción, los acontecimientos que se desarrollan dentro de la novela en torno a Sirena, en el contexto dominicano, están marcados por el lujo absoluto, uno que incluso sorprende al mismo personaje.

Una ejemplificación de esta yuxtaposición aparece en la escena que se da en el capítulo XXXVII, en el que se muestra cómo la bolerosa realiza su entrada triunfal ante el público que la espera envuelto en el imponente lujo que representa la casa Graubel. En este contexto la descripción del espacio no es un elemento aislado; por el contrario, se trata de parte esencial para entender cómo se representa a Sirena.

Y es que, en el capítulo XXXVII, el uso del espacio se convierte en otro de los elementos que ayudan a configurar el misticismo que encarna la Sirena y que se ha ido construyendo desde el capítulo I con su tono religioso; con la particularidad de que en el capítulo XXXVII hasta la organización visual del texto simula el lugar en el que se encuentra el personaje, pero lo hace con el fin de imitar para el lector el efecto hipnótico que Sirena tiene sobre los invitados. De esta manera, mientras Sirena baja las escaleras de la mansión y deja sin aliento a su público, el texto se convierte en una escalera que pretende materializar el impacto de la bolerosa de una manera visual y no meramente descriptiva.

Untada en cielo y sudor
Sirena
baja desde la cima de su sueño
peldaño
a
peldaño
Deja su cola junto al mar
allá de orillas [...]
la Sirena

baja

un

escalón

otro

y otro²⁰ (Santos-Febres, 2011, pp.
207-208)

Aquí el espacio se convierte en parte del hechizo que se crea con la figura de Sirena, a quien se mistifica constantemente dentro de la obra, pues se crea la idea de que tanto el lector como los invitados están siendo hipnotizados por la voz y la presencia de Sirena mientras baja las escaleras. Allí el mármol por el que se desliza la protagonista es más que el lujo de la mansión, es parte del acto que Sirena ha creado para seducir a su público, especialmente a Hugo, con su performance de dama en pena a imitación de Solange. De este modo, aunque Sirena no pertenece a este espacio, lo utiliza como parte de la creación de su identidad performática.

Este halo de hipnotismo y misterio que envuelven la actuación de Sirena en la fiesta de Hugo no sólo se logran por la organización visual del texto o por la yuxtaposición del personaje que procede desde la marginalidad y se inserta en el lujo. Por el contrario, esta idea se concibe gracias a que el capítulo tiene una cualidad plenamente sinética, en la que la organización visual del texto hace que el espacio del relato se convierta en una realidad que además se acompaña del sonido, pese a que no sea posible oír la voz de la Sirena, la mezcla que se da con los fragmentos de los boleros y las descripciones de los movimientos profundamente seductores, así como de las reacciones del público, inevitablemente crean un efecto cinematográfico en el que se afectan múltiples sentidos desde lo textual. “Pie. Hielo seco trepa por aquella perfección de carne. Humo seco. Pie. Suspiros del auditorio” (Santos-Febres, 2011, p. 208).

Este capítulo parece lograr una imposibilidad y es conjurar a la realidad del lector la voz de Sirena para que este entienda el poder trascendental que parece esconderse detrás

²⁰ Dado que la organización visual del texto es una representación del espacio en el que se enmarca la narración, se hace necesario reproducir tanto el texto como su forma, por lo que se ha optado por separar la cita de la escritura.

de la diva. “(pie) *qué sutil magia tienen sus pasos (pie) me dejaron un halo en su rastro (pie) aún yo siento en mi rostro tus manos (pie) y siento las mías (pie)*” (Santos-Febres, 2011, p. 211). Al combinar estas acotaciones que pretenden llevar el texto a lo teatral con la letra del bolero que canta la Sirena, se logran superar las restricciones visuales propias de un texto literario, para que, aunque el lector no pueda oír a la protagonista, de cierto modo sienta el poder de su voz.

Tal es el artificio místico de Sirena que pareciera que el personaje se anida en una realidad angular dentro de esta escena, en tanto su actuación aparenta crear una reacción que exacerba el deseo de su público, hasta el punto que se convierte en algo casi mágico:

El aire, el aire se escapaba. 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 sobre las cabezas de todos aquellos invitados tan ilustres, por sobre la cabellera negra de aquel travesti adolescente. la pura encarnación de lo imposible (Santos-Febres, 2011, pp. 211-212).

Aunque claramente lo que se describe no es un hecho que se pueda entender desde la magia o la fantasía, la combinación que se da en este capítulo entre el uso de un lenguaje que expresa las sensaciones provocadas en conjugación con uno místico, lleva a la idea de que Sirena es un ser angular, que se construye desde lo radial. Y es que en esta escena hasta el tiempo se convierte en una categoría tangible que también controlada por la voz de la protagonista. Es el poder que tiene sobre los el canto de la criatura misteriosa que es la Sirena lo que lleva al deseo al límite de lo imposible.

Por otro lado, hay que considerar que aunque el narrador es heterodiegético, se crea una cercanía inusitada al manipular la composición textual propiamente dicha. Asimismo, el recurrir al uso de una focalización variable da paso a la inclusión de diferentes instancias de discurso indirecto libre, que permiten el acceso al monólogo interior de los espectadores. En otras palabras, la combinación del espacio del relato y de los elementos concernientes a la voz narrativa posibilitan que en este capítulo se dé la materialización de la existencia mística de Sirena que hasta este punto se intuía.

Claro está, el carácter sobrenatural de Sirena está representado desde el exterior, aspecto que influye directamente en la concepción de la identidad del personaje desde el performance determinado por lo ajeno. Si bien Sirena ha creado un personaje

cuidadosamente estudiado, el de una señora que sufre en su mansión —haciendo una burla de Solange, la esposa de Hugo—, esta representación no le pertenece, pues nace desde lo que el adolescente sabe que debe despertar en su público para lograr su estatus de diva. Ya en el capítulo XXXI Sirena elige cómo va a desarrollar su performance para cumplir con el objetivo que tiene de convertirse en toda una estrella: “Y esta vez, sí quería cegarlos. Esta era su oportunidad de cegarse hasta a él mismo y creerse una señora bajando una escalera de mármol en espiral desde sus lujosos aposentos” (Santos-Febres, 2011, p. 172).

Además, en el capítulo XXXVII hay un lugar tanto físico como simbólico que se crea en las escaleras de mármol de la mansión Graubel. Este, sin duda, representa una fuerte oposición con respecto a los lugares de pobreza en los que se sitúa al personaje de Sirena en Puerto Rico, como se vio con el capítulo XIV. No obstante, la mansión también es un espacio ajeno para la protagonista, quien accede a ella desde su performance como diva. El lujo y la opulencia en la que se envuelve Sirena hacen parte de su actuación, aunque no le sean propios. Dicho de otro modo, la mansión sirve como una materialización de las aspiraciones del adolescente, al tiempo que lo mantiene en la marginalización, pues entra en este como producto de su objetivización desde el deseo como eje radial. De esta manera, el contraste que surge en este lugar lleva a solidificar la imagen de Sirena como un objeto de deseo, que no como un sujeto.

Al igual que en el capítulo XIV, en el que Sirena es víctima de un ataque por parte de un cliente, en el capítulo XXXVII aparece la idea de que la diva es lo que el deseo hace de ella, desde la trama, pero también desde la forma en la que el espacio afecta al personaje. Es decir, mientras que en el ataque del cliente se emplea un espacio abierto, la calle, para demostrar la violencia que se esconde en lo ajeno, en el deseo al que se tiene que someter el Sirenito como un *bugarrón*, en el descenso de Sirena por la escalera se muestra un espacio cerrado que sigue siendo ajeno y en el que se condensa el deseo de Hugo y de todos sus invitados por Sirena. De cierta manera, ambos lugares llevan a concebir a una protagonista que es un objeto de placer para los demás.

Esta construcción del personaje de Sirena Sirena desde lo exterior es una constante dentro de la novela, que se empieza a desarrollar desde el capítulo I, como se vio, en el que se emplea una especie de plegaria-poesía, en la que se invoca a Sirena. Pese a que la novela

lleva por título el nombre de la cantante, esta parece no tener una presencia propia, pues su identidad es comunicada desde lo exterior, en vista de que Sirena no tiene una voz narrativa propia —como sí la van a tener Martha, Solange y Leocadio— más allá de la breve intervención que hace en el capítulo III, en el que por su organización como rezo hay un distanciamiento de lo narrativo; esto implica que el lector conoce muy poco de la interioridad del personaje a lo largo de la obra.

A pesar de que hay algunas instancias en las que el narrador heterodiegético hace uso del discurso indirecto libre para dar un vistazo del pensamiento del protagonista, estas son pocas dentro de la novela. Los acontecimientos que afectan a Sirena son narrados por Martha, por el narrador heterodiegético omnisciente, incluso por la misma Solange, pero no por la protagonista. Además, el mismo uso de la focalización lleva a que se ahonde en esta percepción de Sirena como un ser ajeno.

Precisamente este elemento narrativo se usa como uno de los factores determinantes en la construcción de la identidad del personaje, pues el hecho de que Sirena sea contada por otras voces permite que se dé un importante juego lingüístico que atraviesa toda la narración y es la mezcla de los géneros gramaticales masculino y femenino para nombrar a Sirena. Tanto el narrador heterodiegético omnisciente, como Martha y Solange en calidad de narradores homodiegéticos intercambian constantemente los géneros al hablar del adolescente. Este elemento de carácter lingüístico es esencial para construir la identidad de Sirena desde la fluidez sexual y de género. Sumado a esto, el hecho de que Sirena no tenga una voz propia hace que dicha fluidez se le pueda atribuir sin que se pueda saber si el personaje está o no de acuerdo con esto.

Tal es la configuración externa de Sirena que incluso su nombre queda velado a lo largo de la obra y lo único que se conoce es su nombre artístico, uno que le asigna Martha luego descubrir al adolescente cantando a las afueras de El Danubio azul, su barra de dragas. En otras palabras, hasta la forma en la que se la menciona dentro de la novela le es ajena, pues se la impone alguien más. Al igual que el juego con lo femenino y lo masculino, este ocultamiento de la identidad del protagonista lleva a generar la sensación de que sólo se puede conocer la actuación, el personaje que crea como Sirena, como la diva que remueve el deseo más profundo.

Por esta misma razón Sirena parece quedarse anclada al presente del relato primero que se desarrolla en República Dominicana, pese a que se cuenta, mediante distintas anacronías, el ataque que sufre antes de convertirse en Sirena Selena, cómo es encontrada por Martha y hasta un vistazo a una conversación con su abuela, todo esto se hace desde focalizaciones y narradores externos a la protagonista. Además, lo que sería el acercamiento más íntimo al pasado del protagonista, a un vistazo de su realidad previa a la creación del personaje que actúa en los escenarios, se muestra como una ruptura narrativa, en tanto se constituye como una ensoñación que se presenta en forma de diálogo no marcado con su abuela. Lo peculiar es que en estas secuencias narrativas es la abuela quien se convierte en el centro al tener una participación mucho más extensa en esta mezcla entre el diálogo y el monólogo.

Desde esta perspectiva, el hecho de que además se la represente en espacios exteriores e interiores que le son ajenos, en los que Sirena no habita o a los que no pertenece, conlleva que se refuerce la idea de que la identidad del personaje estará velada y se podrá conocer sólo desde afuera, en un efecto voyerista. Es posible acceder al performance que representa la diva, pero no a su mundo interior.

De hecho, ya en el capítulo XIV se enfatiza cómo Sirena había vivido en las calles hasta encontrarse bajo la protección de Valentina Frenesí, lo que la lleva a temer volver a encontrarse en el desamparo, en la hostilidad del *deambulaje*, al que inevitablemente había de volver, luego de perder a su protectora. Es claro que hay una configuración del personaje desde la ocupación de espacios que son ajenos y hostiles; espacios que encarnan la marginalización y la violencia que definen la identidad del Caribe desde los personajes de *Sirena Selena vestida de pena*.

En toda la obra no parece que Sirena se encuentre en un espacio que le pertenezca, pues los acontecimientos que la involucran se desarrollan en lugares en los que ella es una invitada o está de paso. Así, el relato primero ubica a Sirena en República Dominicana, un país completamente nuevo, al que la protagonista no pertenece y en el que se ve confrontada con la exuberancia del dinero. Desde el hotel *El conquistador* en el que Sirena y Martha aspiran vender su *show* a Contreras, hasta la mansión Graubel, los espacios de la República Dominicana son lujosos y ajenos. Es así que la idea de que Sirena es el reflejo del

deseo de los otros no sólo se configura desde los acontecimientos, sino desde la misma composición narrativa.

4.1.1.2. Solange

Este mismo el caso de Solange, esposa de Hugo Graubel, a quien se la sitúa en República Dominicana exclusivamente, pero que converge desde un plano aparentemente opuesto al de Sirena, y se le asigna la misma idea de un espacio de marginalización y de violencia, en el que la identidad performática es la única forma de supervivencia. Pese a que los acontecimientos que envuelven y que afectan a Solange se mantienen en República Dominicana, este personaje también constituye la idea de la identidad Caribe de la novela, aunque lo hace desde la riqueza, en contraposición con la situación económica de Sirena. Así como en Sirena, en Solange se encuentra la idea de una identidad que se da desde lo performático para luchar contra la marginalización a la que se someten los personajes.

Contrario a lo que se podría pensar, la realidad es que la opulencia de la que goza Solange no evita que esté dentro de la marginalidad, porque este es un concepto que en la obra no se relaciona únicamente con la pobreza, sino que se propone desde la exclusión que se vive en múltiples entornos, que se impone y se sufre a la vez. Un ejemplo claro de esto es el capítulo XVI, en el que Solange actúa como narradora homodiegética en un monólogo interior sobre la preparación de la fiesta de Hugo. En este se deja en evidencia cómo Solange es objetivizada y habita en un espacio que le es propio y ajeno al mismo tiempo. Precisamente esto es lo que se entiende cuando relata cómo el ingeniero Licairac, socio de su esposo, llega a la casa de esta “sobeteando nalgas” (Santos-Febres, 2011, p. 98), lo cual le genera incomodidad, pero dado el estatus del ingeniero, no puede hacer nada para evitar esta sensación en lo que se supone es su espacio. En su propia casa Solange es convertida en un mero objeto de deseo que no tiene control sobre el espacio que habita.

Ahora bien, en este mismo hilo de pensamiento que compone el capítulo queda claro que la mansión es también un espacio en el que Solange puede ejercer un cierto tipo de exclusión, de carácter simbólico, al discurrir sobre quién merece o no entrar a su espacio de lujo, a partir de una serie de preceptos dados por las dinámicas propias de la alta sociedad dominicana. Así, Solange establece una categorización de la “gente arrimada”, aquellos a quienes debe soportar por necesidades sociales y a quienes desea dejar entrar en la mansión

de su esposo. Este discurrir de idea presenta una clara visión de la sociedad dominicana, que también representa el Caribe, en la que hay una necesidad de pertenencia a las clases sociales altas, la cual condiciona el actuar de los sujetos.

De este modo hace un recorrido por las personas a las que debe invitar a la fiesta que está preparando, mientras juzga si son o no dignas de hacer parte de la celebración. Pese a que aplica a estas los criterios por los que la misma Solange condiciona sus comportamientos, es claro que el control sobre el espacio de lujo que representa la mansión no pertenece a este personaje, sino a su marido. Lo anterior se ejemplifica en la conclusión a la que llega Solange con respecto a Imelda Nacidit: “Qué tortura aguantarla. Es una pesada, una pesada y una vulgar” (Santos-Febres, 2001, p. 98), en esta se muestra que Solange no tiene un verdadero control sobre el lugar, pues debe aceptar en él a quien considera indigna.

Precisamente en este monólogo interior que desarrolla Solange se ve encarnada una de las ideas que recorre la novela, en la que cada uno de los actores puede ser marginalizado y explotado, a la vez que hace lo mismo con otros. Es decir, con la forma de presentar el espacio a través de Solange se propone la noción de que no hay una división tajante entre víctimas y victimarios, sino que estas son funciones que fluyen y cambian. El uso del espacio interior como un lugar de exclusión para el mismo personaje y para otros sirve para presentar la dicotomía de una realidad Caribe en la que la búsqueda por la supervivencia constituye el elemento definitorio, que obliga a actuar más allá de cuestiones morales.

A diferencia de lo que ocurre con *Sirena*, a la que se entiende desde lo externo, Solange es presentada desde sí misma. El hecho de que se le permita tener una voz narrativa propia y que se emplee el monólogo interior como forma de narración homodiegética hace que, aunque la identidad que se construya de Solange sea también un performance, esta esté determinado desde una intención plenamente interior, aunque se adapte a lo exterior. Si bien en la novela se muestra cómo *Sirena* termina por adueñarse del papel que se le pide interpretar por el deseo externo, a lo largo de la obra no queda claro si el performance de su identidad le es realmente propio, a decir verdad, esta duda hace parte de la misma definición del personaje. Por el contrario, Solange actúa para satisfacer la necesidad de pertenecer a una clase social, pero lo hace con una plena conciencia interna que se muestra incluso en el

uso de la voz narrativa. En Solange es claro que se da una construcción plenamente circular, en la que no hay cabida para lo radial o lo angular.

Ambos personajes presentan una visión de la identidad desde la performatividad, pero lo hacen desde aspectos aparentemente opuestos, que están dados incluso por la manera en la que son narrados. No se trata de una mera configuración desde el relato, sino de una serie de aspectos que se conjugan. Mientras que en Sirena se da una lucha entre lo circular y lo radial, en tanto esta es definida por el deseo externo y racionaliza su performance para defenderse, Solange encarna una lucha plenamente circular, en la que se construye desde la razón para enfrentarse a las imposiciones sociales que son de carácter circular.

Lo mismo sucede con respecto a la marginalidad como un factor definitorio de Solange y de Sirena, que en realidad se extiende a toda la concepción de la realidad de la obra, en la que los actores, sin importar su procedencia, habitan en distintas formas de periferia. Por esto el planteamiento del espacio es a la vez propio y ajeno, en el que Solange excluye y se siente excluida, se refuerza en el capítulo XXX, en el que luego de haber cenado con Sirena, Solange le reclama a su esposo por “traer un travesti a la casa” (Santos-Febres, 2001, p. 163). Aunque Solange se muestra enfurecida por la invasión de su espacio por quien considera indigno, se hace obvio que la mansión es en realidad un lugar ajeno para el personaje, en tanto Hugo es quien tiene el poder y no duda en recordárselo a su esposa: “Además, esta es una cena que hago para mis invitados, en mi casa, con mi dinero” (Santos-Febres, 2001, p. 163). De este modo Solange se define como un objeto dentro del lujo, en lugar de un sujeto que posee un lugar.

Bajo esta perspectiva, es claro que la marginalización desde la que se construye el personaje de Solange no es económica, sino espacial y de poder. Aunque haya una oposición dentro de los actores, la similitud prevalece y lleva a la idea de que el Caribe está definido, dentro de la obra, por lo periférico. En este sentido Solange y Sirena están más cerca de lo que parece. Ambos personajes luchan para pertenecer y para sobrevivir en una realidad Caribe que es hostil.

Adicionalmente, dentro de la novela se establece una relación entre cómo Solange interactúa con el espacio y su representación como señora. Existe así un sentido

performativo en este personaje como mujer, aunque no desde la identidad sexual o de género, sí desde la actuación social y económica que exigen de Solange una representación de sí misma como señora para poder ocupar los espacios de lujo que Hugo le proporciona. “Cuando se casó con Hugo, ella no era aún una mujer, pero decidió convertirse en una para aquel hombre triste que la quería amar” (Santos-Febres, 2001, p. 164). Si bien Solange es biológicamente una mujer, socialmente tiene que convertirse en una. No es su sexo lo que la hace una dama, sino la representación de su papel como señora.

La novela subvierte la concepción de mujer desde lo biológico no sólo al presentar personajes *trans*, como Martha, sino al cuestionar cómo ser mujer requiere de una “coreografía social”, según la cual los demás interpretan al sujeto como tal. Sirena realiza un performance de mujer fatal y seductora que despierta el deseo más profundo, mientras que Solange plantea una actuación de mujer determinada por la necesidad de aceptación dentro de la alta sociedad dominicana. Ambos personajes terminan, al fin y al cabo, mostrando cómo ser mujer es una actuación cuidadosamente pensada y adaptada a una serie de requerimientos externos. Así lo expresa el narrador heterodiegético omnisciente cuando presenta, por medio del discurso indirecto libre, el monólogo interior de Solange:

Pero se le torció la representación. Se convirtió en señora. El papel le sentaba a las mil maravillas, no había por qué negarlo. La costumbre la había convertido en Solange Graubel, esposa del millonario empresario Hugo Graubel, madre de sus dos herederos [...] Ella sí que era una dama. (Santos-Febres, 2001, pp. 164-165).

Al igual que Sirena, Solange ocupa el espacio desde la performatividad. Aunque en el caso de la Selenia, este performance se refiere a un cambio de un adolescente a la encarnación de una diva, Solange también accede al lujo que le proporciona Hugo gracias a su habilidad de asumir un papel, el de señora. En ambas se muestra cómo ser mujer es casi una coreografía que se estudia y se representa para obtener un fin. Si bien en el caso de Sirena esta implica además un juego con las identidades de género y sexual, en Solange no deja de proponer una subversión de la visión naturalista de la mujer como concepto inherente a una biología, pues este se construye mediante la puesta en escena de comportamientos que permiten que se perciba al individuo como señora o como diva.

De la misma forma en que Sirena, Solange no es, pero se convierte en una mujer. La diferencia radica en que para Solange esto no implica una negación de su cuerpo, sino una adaptación de sus comportamientos para entrar en el papel de dama de la alta sociedad, con el fin de escapar de su propia familia, de un entorno en el que la violencia era una amenaza constante:

Quando se casó con Hugo, ella no era aún una mujer, pero decidió convertirse en una para aquel hombre triste que la quería amar. Aquel señor la iba a sacar, de una vez y por todas, de la podredumbre de su familia que la asfixiaba. Con algo le tenía que pagar el favor. (Santos-Febres, 2011, p. 164)

Es así que Solange decide que necesita crear una nueva identidad desde la actuación como señora para poder ser parte de lo que Hugo le ofrece. Aquí hay una decisión racional que busca una adaptación al plano circular.

En este mismo juego de duplicación y oposición que se teje entre Sirena y Solange aparece la idea de la violencia como una especie de elemento definitorio de la realidad caribeña de la novela. No obstante, en Solange esta se construye como una amenaza latente pero no ejecutada, que se da desde el interior de su propia casa, pues su padre se muestra como un hombre profundamente alcoholizado, que ha perdido todo su dinero y que casi que ofrece a Solange en venta a sus acreedores y a sus amigos accionistas. Solange es también mostrada como un mero objeto de deseo con el que se puede comerciar, como sucede con Sirena. La diferencia es que el Sirenito debe convertirse en *bugarrón* desde sus 15 años, mientras que Solange encuentra a Hugo que la rescata del peligro de su propia casa, para llevar a su mansión y convertirla en un objeto más dentro del lujo.

Ambos personajes son llevados a una representación que les permita la supervivencia desde las condiciones de marginalización y violencia en las que viven, pero Solange crea su personaje de señora con base en lo que ella misma quiere, en un profundo análisis de lo que necesita para alcanzar lo que quiere: “Ella sabe lo que hace” (Santos-Febres, 2011, p. 166). A Solange no le interesa crear una identidad que satisfaga los deseos de Hugo, sino una que le permita acceder a la vida que quiere. Hugo es para Solange la puerta de entrada al estatus que le asegura su comodidad, por eso actúa de forma que se le haga necesaria para encajar en la realidad circular a la que pertenece.

Precisamente esta comprensión que tiene Solange de la necesidad de su performance no sólo se cuenta sino que se muestra en el capítulo XXX, en el que la narración la asume una voz heterodiegética omnisciente que implicaría un distanciamiento, pero que al mezclar los diálogos como discurso directo y el discurso indirecto libre convergen la idea de que Solange tiene un verdadero control sobre la decisión de casarse con Hugo y convertirse en la señora Graubel. Además, el lenguaje empleado en este capítulo tiene un tono racional en el que lo poético que caracteriza otros apartados de la obra es dejado de lado. Del mismo modo en el que la forma narrativa lleva a pensar a Sirena desde lo externo y a cuestionar la apropiación de su identidad, la configuración contraria de estos mismo elementos conlleva a que Solange sea comprendida desde lo interno y bajo una noción de dominio racional de su identidad.

Sin embargo, en el encuentro entre Sirena y Solange se da un cambio en esta seguridad que parece inquebrantable en esta última. El control que se supone tiene Solange sobre su rol de señora se diluye en cuanto presencia la actuación de Sirena bajando por las escaleras de mármol de la que cree es su mansión. El poder de la diva es tal, que Solange entiende cómo el deseo que logra despertar en Hugo y en ella misma, esa nostalgia guardada que sale con la voz de Selenia, implica irremediablemente que ella quede relegada, pues su marido ya no la necesitará para hacer parte de su exclusivo círculo social de los empresarios, porque el hechizo de Sirena es más fuerte que su deseo de pertenencia. “Aquella voz colgaba del aire más espesa que un sortilegio. Nada se podía contra ella” (Santos-Febres, 2011, p. 219). El poder angular que se le atribuye a Sirena quebranta el performance de señora de Solange.

Este entendimiento es el que discute Solange en un monólogo interior en el capítulo XXXIX; con la particularidad de que, como se está mostrando esta pérdida de control sobre sí misma y sobre su actuación, el capítulo es narrado desde la tercera persona, con un constante uso del discurso indirecto libre, así como del discurso directo, que permiten el acceso al hilo de conciencia del personaje. De esta manera, se deja ver desde la composición narrativa cómo Solange no es tan dueña de sí y de su rol como lo creía antes, al tiempo que se muestra el duelo interno que está teniendo el personaje para poder dominarse y cobrar la afrenta que siente se le ha hecho con la presencia de Sirena.

A decir verdad, en este capítulo el tránsito constante y a veces no marcado entre el narrador heterodiegético omnisciente, el discurso directo e incluso Solange como narradora homodiegética es clave para materializar el estado de ira y desesperación en el que se encuentra Solange luego de haber oído a Sirena. La confusión y la incertidumbre que desató en ella la voz de la Selenia aparecen tanto en el discurso propiamente, como en la manera en la que este se presenta. De nuevo, hay una construcción en *symploké* en la que la fábula y el contenido estético se combinan de forma tal que llevan a un contenido lógico.

De acuerdo con lo anterior, es importante notar cómo en el capítulo se representa también la lucha que define a Solange dentro del espacio antropológico desde lo circular. Si bien se pregunta “¿Qué poder tenía aquella voz para transformar a un infeliz en una ninfa?” (Santos-Febres, 2011, p. 219), al mismo tiempo deja en evidencia que ella se resiste al encanto radial de la protagonista por medio de la razón. Mientras que Sirena tiene su voz que la convierte en una criatura que habita entre lo radial y lo angular y lo puede utilizar para su beneficio, Solange comprende que su única forma de enfrentarse a la marginalidad es desde lo circular: “lo que en verdad revela la clase es la minuciosa, estudiada y constante puesta en escena de su elegancia” (Santos-Febres, 2011, p. 219), a partir de una actuación cuidadosamente ceñida a las normas sociales.

Así, aunque el tono que se asume en la narración es de ira y desesperación, el lenguaje empleado mantiene la racionalidad que caracteriza a la descripción del personaje. No obstante, el capítulo XXXIX marca una diferencia con respecto a los demás capítulos en los que se involucra Solange, dado que en este se emplea la misma acotación que con Sirena al realizar su *show* en la mansión: (pie), lo que de alguna forma propone un juego con lo teatral, como en el caso de Sirena y saca a Solange del contexto plenamente narrativo en el que se la ha enmarcado. El uso de este recurso lleva a que se cree la idea de que Solange es una duplicación de Sirena, pero desde una perspectiva racional en lugar de mística. De hecho, esto actúa como contraste, porque los pasos que da Sirena son premeditados, seguros, hacen parte del performance que sabe necesita para hipnotizar a Hugo como presa; por el contrario, los pasos que da Solange son inciertos y terminan con la zozobra de ver a su marido irse con la diva. Hay allí una inversión de los roles iniciales, en los que Sirena era la intrusa, la que se sentía incómoda y Solange la señora que dominaba la casa.

Este efecto de espejo lleva a que ambos personajes presenten al fin y al cabo una misma idea: ser mujer es un performance que se ajusta a los requerimientos externos, sea desde el deseo y el *show*, o desde lo económico y social. Ahora bien, esta noción entra en contraste con el personaje de Martha, en tanto la representación de Sirena no necesariamente constituye su identidad de género, pues no es posible conocer, dada la configuración de la obra, cómo se define el adolescente a sí mismo; sólo queda claro que utiliza a Sirena como un personaje para su actuación de diva, es decir, desde lo *drag*. En cambio, Martha emplea un cuidado performance como mujer desde su identidad de género como trans. Lo anterior conlleva a que Martha marque la representación de la mujer como una identidad propia y que se construye desde lo interior, aunque tenga que seguir atendiendo a las exigencias externas para existir de manera total. Martha no es un personaje para sí misma, es su identidad en pleno.

4.1.1.3. Martha

Esto lleva a que, del mismo modo en que la realidad social caribeña de la obra propone diferentes formas de entender la marginalidad, el contraste entre Sirena y Martha presente también maneras distintas de reflejar lo *queer* en la novela. Aunque según el *finis operis* del relato tanto Martha como Sirena son travestis, la realidad es que en el *finis operantis*²¹ hay una distinción marcada entre ambos personajes, en tanto la protagonista se configura desde una realidad *drag*, dado que su performance como mujer está condicionado por el espectáculo y no se trata necesariamente de una constante que trascienda a lo cotidiano. Sirena es un personaje que el adolescente asume para su *show* dentro y fuera de los escenarios, uno que le permite protegerse de la violencia a la que se ha visto sometido y que espera le proporcione el lujo que anhela. En contraste, Martha se asume como mujer de manera completa, al punto que su historia está relatada en torno a la búsqueda incansable por someterse a una cirugía de cambio de sexo que, desde su perspectiva, solidifique su identidad como mujer. Para Martha ser mujer no está condicionado por una finalidad específica.

²¹ Desde los preceptos propuestos en *Crítica de la razón literaria*, el *finis operis* se define como los posibles propósitos e intenciones que el autor tiene al crear la obra literaria y el *finis operantis* como las intenciones que se terminan plasmando de manera real dentro del texto. Dicho de otro modo, el *finis operis* es lo que el autor pretende lograr dentro de la obra, su intención y el *finis operantis* es lo que logra en la realidad, lo cual no siempre coincide con el *finis operis*. Esto no implica que haya un carácter casual en la obra literaria, sino que se relaciona con cómo en la interpretación de la misma influyen otros elementos como el contexto, el lector, etc.

Precisamente esto lleva a que desde la misma composición textual de la novela haya una clara distinción entre Martha y Sirena. La identidad de Martha también se configura desde la composición lingüística y discursiva de la obra, tanto por el hecho de que es siempre nombrada desde lo femenino, contrario a Sirena, como porque se emplean diferentes recursos impersonales que muestran el carácter maternal y de sabiduría. Bajo esta idea, el personaje está representado mediante múltiples elementos que permiten asignarle características que la determinen desde lo femenino, tanto de forma externa como interna, pues estos son empleados tanto por el narrador heterodiegético omnisciente, como por Martha en su rol de narradora.

En Martha hay una constante que busca resaltar lo femenino en todas sus facetas, desde la descripción física que la pone como una mujer un poco mayor, pero bella, lo que hace casi imperceptible a los demás que esta es una mujer *trans*. Pero también desde la forma en la que insistentemente se emplean recursos para resaltar otros aspectos, como el carácter maternal que se le atribuye al personaje, aunque este se propone desde una subversión del rol típico de cuidado para mezclarlo con el de empresaria. De esta manera, a lo largo de la novela es evidente que Martha trasciende su personaje de Martha Divine para su *show drag* y es Martha Fiol Adamés, como se presenta a sí misma en la cena que organiza Contreras. En este detalle que aparenta ser pequeño, está reflejada la idea de que aunque este personaje también defina su identidad desde el *performance*, para Martha ser mujer es más que la creación de una actuación. Se trata de su forma de comprenderse en el mundo.

Esta caracterización basada en una identificación *trans* de Martha implica que se distinga de Sirena y de Solange, para quienes la comprensión de lo femenino y de la existencia como mujer desde la performatividad se da con base en aspectos externos como lo económico y lo social. Así, el hecho de que se relacione esta configuración performática con lo *queer* de dos maneras distintas, lo *drag* y lo *trans*, mantiene el contraste que define la novela, incluso dentro de la diferencia sexual y de género, en lugar de estar restringido a una mera oposición con la normatividad sexual.

Tal es la importancia que tiene para Martha ser entendida como mujer, que su mayor miedo se presenta ante la posibilidad de ser señalada y violentada por no ser reconocida por otros como tal. Esto es precisamente lo que se presenta en el capítulo IV, en el que mediante

el uso de un narrador heterodiegético omnisciente se narra el monólogo interior de Martha mientras está en el avión de camino a República Dominicana y experimenta un profundo horror ante la idea de que la “descubran”:

Martha aferra sus manos al mango del asiento. Siente que si la dejan, lo arranca de raíz [...] Pero los aterrizajes y los despegues siempre le revuelcan el ansia. Y no hay ansia en este mundo que no le provocara a Martha pensar sobre su cuerpo. Oh sí, su cuerpo, el disfraz que era su cuerpo. (Santos-Febres, 2011, p. 19)

Bajo esta descripción queda claro que Martha se entiende a sí misma como mujer, pero que esta identidad está en conflicto dada la imposibilidad que tiene de operarse, pues su cuerpo no coincide plenamente con la manera en la que ella se ve a sí misma. Es la posibilidad de que alguien más reconozca esa discrepancia y la señalen como un ser que se sale de la norma: “—Miren eso. Eso no es una mujer” (Santos-Febres, 2011, p. 19), lo que genera pavor en Martha, en tanto sabe que esto puede implicar violencia.

Al igual que Sirena y Solange enfrentan una violencia latente que amenaza con materializarse, Martha lo hace. Sin embargo, la diferencia reside en que la hostilidad que se representa en la lucha de Martha proviene de la estatalidad, de la oficialidad, pues es llevada a cabo por policías o agentes del estado. Si bien Martha en persona no se muestra como víctima de esta violencia, como mujer *trans* se convierte en la personificación del maltrato que sufre su comunidad y al que se ven expuestas las personas *trans*, particularmente aquellas que no siempre “pasan” por cisgénero, dado que a través de su relato se presentan las historias de otras mujeres *trans* que han sido objeto de vejámenes.

Un ejemplo de esto se da en el capítulo IV, en el que el miedo de Martha frente al aterrizaje en República Dominicana se exagera al recordar cómo Maxine, una de sus amigas, había sido humillada y maltratada por los guardias de un aeropuerto, quienes al reconocerla como *trans* la detuvieron durante veinte horas, mientras se burlaban de ella y le destruían todo su maquillaje, cremas y demás. De ahí que Martha procure de manera tan esforzada por encarnar una mujer en el más mínimo detalle desde lo físico. Sabe que no basta con que ella se defina a sí misma como mujer, sino que debe ser reconocida por los demás como tal para evitar ser blanco de este tipo de humillaciones que están reservadas para las personas *trans* en el contexto Caribe que traza la novela.

A diferencia de Solange, para quien su actuar de señora constituye una mera entrada a la alta sociedad, para Martha su performance como mujer debe asegurarle la muestra de su identidad y su protección al mismo tiempo. Es por esto que, aunque en la novela se deja claro por medio de personajes como Sirena e incluso Leocadio que ser percibido como mujer depende de la manera de presentarse ante el mundo, para Martha su operación de cambio de sexo constituye la verdadera clave en la que reposa el alcanzar su identidad como mujer en la totalidad:

Pero con el dinero que consiga en este viaje terminará de hacerse la operación, que es un cambio muy difícil. A ella no le importan los sacrificios. Operarse no es lo mismo que vestirse y eso solo en carne propia se sabe. Quitarse la ropa y verse, al fin, de la cintura para abajo igual que de la cintura para arriba, con tetitas y totita. Total. Al fin poder descansar en un solo cuerpo. (Santos-Febres, 2011, p. 19).

En esta búsqueda de Martha queda configurada una lucha circular, en la que el deseo de cambio se da por una imposición humana, en la que la sociedad caribeña dentro de la que habita demanda de ella que sea totalmente una mujer. En otras palabras, en Martha se presenta la idea de que la identidad propia no basta, pues esta debe ser validada y reconocida por el otro. No es suficiente con que Martha se considere mujer y actúe como tal, sino que debe ser percibida y aceptada como una por las imposiciones de la sociedad.

Es desde allí que se teje la noción de marginalidad a la que se ven sometidas las personas de la comunidad *LGTBIQ+* dentro de la realidad Caribe que presenta la novela, porque en esta hay un abierto rechazo por la ruptura normativa que implican los cuerpos *queer*. Pese a que Sirena también experimenta este rechazo por parte de Solange, su figura delicada y aparentemente andrógina la protege de una exclusión más extendida; contrario a Martha, cuya figura es tal vez demasiado alta o fuerte para que se disipe por completo la duda sobre si es o no una mujer, lo que lleva a que esta tema ser repudiada.

Y es que a través de Martha la novela propone diferentes cuestionamientos alrededor de la identidad caribeña en relación con lo *queer*, dado que, como es el caso del capítulo IV, mediante Martha se dan a conocer diferentes historias que demuestran cómo otros actores de la comunidad *LGTBIQ+* han enfrentado a lo largo de la historia de Puerto Rico y de otros territorios del Caribe una profunda violencia y rechazo, al tiempo que son empleados como

objetos de placer. Para comprender esta idea es necesario considerar que Martha es construida desde una ambientación mucho más fluida y amplia, en la que el Caribe no sólo se limita a Puerto Rico y República Dominicana, sino que la relaciona con otros territorios, incluso de forma indirecta, como Cuba, Honduras, Venezuela y hasta EEUU. Esto mismo se da en el aspecto temporal, en el que Martha deja ver una ubicación cronológica que sitúa al pasado del relato primero en relación con grandes eventos políticos y sociales.

Es por esto por lo que, en el capítulo XX, en el que Martha actúa como narradora homodiegética al situarse en un *show* como su personaje *drag*, Martha Divine, la novela da un salto temporal con respecto al relato primero. En esta analepsis hay un cambio de tono, en vista de que se pasa de lo narrativo a lo cómico, con la adición de que el contexto juguetón y coloquial permite la inclusión de una gran variedad de expresiones propias de la jerga puertorriqueña, así como anglicismos que parecen incorporarse de forma natural dentro de la actuación de Martha, quien los utiliza para hacer burla de la situación en la que se encuentra la comunidad *LGTBIQ+* en la isla, en vista de que estas mismas expresiones hacen parte de la definición de esta comunidad. En este capítulo el contenido estético sobresale y la fábula se desarrolla de manera periférica, dado que los planteamientos allí propuestos determinan la comprensión de los demás acontecimientos, aunque no se refieran al desarrollo del relato primero.

Lo interesante es que el mismo *show* de Martha aparece como un elemento de contraste, pues no está encajado en la usual imitación de una cantante o diva, sino que se trata de una presentación de comedia en la que Divine se mofa de las situaciones que viven las personas *queer*, en un Puerto Rico anterior al que se muestra en el relato primero, y que se define por el rechazo social y, en especial, por la presencia latente de la crisis del SIDA dentro de la isla, que va a llevar al incremento de la subsecuente violencia. Por eso, en el capítulo XX aparecen múltiples referencias a los *enclosetados*²², de quienes Martha se burla por asistir a una barra *drag*, al tiempo que no aceptan abiertamente su sexualidad: “‘Oye, ¿pero tú eres gay?’ tuercen la boca de la sorpresa, se *coolean* [...] y contestan: ‘Pues fíjate, yo no creo en esas clasificaciones. Si acaso soy bisexual’” (Santos-Febres, 2011, p. 113). Por

²² Forma despectiva de nombrar a las personas *queer* que no han hecho pública su identidad sexual o de género.

medio de esta burla Martha deja ver una realidad Caribe en la que la existencia abiertamente *queer* sigue siendo un problema. Algo que se tiene que confesar.

Bajo el juego de contrastes y duplicaciones que se plantea dentro de la obra, esta realidad que se propone como lejana al situarse temporalmente de forma anterior al relato primero, termina siendo reafirmada con los acontecimientos que se desarrollan en torno a Sirena y a la misma Valentina Frenesí, quienes pese a vivir en lo que se supone es un Puerto Rico más abierto frente a la presencia de lo *queer*, siguen siendo víctimas de la violencia que suscita el rechazo de su identidad por parte de otros. No obstante, la aparente aceptación de la que goza la comunidad *LGTBIQ+* en el presente del relato primero se refleja en el hecho de que existan barras como El Danubio azul de Martha, que llevan a cabo *shows drags* publicitados; mientras que, como oposición, en esta misma ubicación temporal aparece la realidad de República Dominicana, en la que el estigma frente a lo *queer* sigue estando presente, de tal manera que tienen que existir lugares *underground*, como el Hotel Colón, en los que los turistas puedan ser abiertamente gays.

Por esto mismo, de vuelta en el relato primero, en el capítulo XLII se relata la salida de Martha con Contreras, Vivaldi y Peláez, al hotel Colón, luego de haber cenado en La Strada, se introduce la narración con un monólogo interior de Martha en el que reflexiona frente a cómo la situación de República Dominicana con respecto a la comunidad *LGTBIQ+* se parece a lo que se vivió en Puerto Rico. Es decir, al llegar al hotel, Martha se da cuenta de que este es el lugar al que llegan turistas y locales adinerados para poder vivir libremente su sexualidad: “No se había equivocado Miss Martha, todos eran locas de nación. Era obvio que este era su elemento, y se sentían en confianza de, al fin, soltar las máscaras, al fin mostrar la verdadera apariencia” (Santos-Febres, 2011, p. 235). Así como sus acompañantes, las demás *locas de nación*, como ella llama a los hombres poderosos y adinerados que deben ocultar su sexualidad por las imposiciones de su medio social, utilizaban el hotel Colón como escape. Esto implica que hay un repudio por lo *queer* en el contexto dominicano que se pretende contrastar con lo que se percibe como una aceptación desde lo puertorriqueño: “La verdad era que las cosas para las locas no estaban tan adelantadas como en Puerto Rico. [...] Sin embargo, en este país la cosa pinta diferente, como en Puerto Rico hace décadas atrás” (Santos-Febres, 2011, p. 233).

A través del contraste que se establece en esta secuencia narrativa se está proponiendo una visión de lo que implica la identidad Caribe en relación con lo *queer* y que, además, se opone a lo relatado en relación con Sirena, con Valentina y hasta con la misma Martha, tres personajes que sufren las consecuencias de la marginalización que se vive en Puerto Rico, pero que Martha pretende omitir en la comparación que hace con la situación dominicana. No sólo se plantea la idea de que hay una exclusión dentro del Caribe hacia la comunidad *LGTBIQ+*, sino que se muestra cómo la percepción que tienen los sujetos que habitan este territorio es parcializada y contradictoria, con respecto a la realidad.

Por esto es necesario considerar que, dado que Martha actúa tanto como narradora homodiegética y focalizadora desde lo heterodiegético, es a través de ella que se construye no sólo la mayor porción del relato primero; sino gran parte de la comprensión de la identidad cultural. A decir verdad, Martha termina siendo quizás el personaje más importante dentro de la novela para poder comprender la obra en sí misma, en tanto su perspectiva a través de los años posibilita el entendimiento del tejido narrativo que se establece en la novela. Un ejemplo de esto se da en la localización temporal de la obra que, a no ser por Martha, no podría establecerse con respecto a un tiempo externo, pues es mediante sus *shows* de comedia que se puede lograr un contraste con respecto al relato primer, debido a la relación con los eventos históricos de EEUU y del mundo como definitorios.

Tal es el caso del capítulo XXXIII, en el que nuevamente la narración se da desde la analepsis en un *show* de Martha, en el que el tema principal es la posibilidad que se abre de “triunfar” en La Unión Soviética, dada la implementación de la Perestroika. Esta referencia a un evento político de importancia mundial se hace mediante un tono de burla, en el que Martha critica la aparente falta de educación de los miembros de la comunidad *LGTBIQ+*: “No vayan a hacerme pasar vergüenzas. Con tanta loca bruta que hay en este país” (Santos-Febres, 2011, p. 181). Esta breve referencia a la realidad externa de la novela lleva a que se entienda que las analepsis en las que Martha presenta sus *shows* se ubican en los años 80, tiempo anterior al relato primero, en el que el personaje ha dejado de actuar en los escenarios y se ha dedicado a una faceta empresarial que se ejemplifica en su rol como mánager de Sirena. Además, el capítulo entero se da como una patentización de una

identidad Caribe en la que hay una constante búsqueda por nuevas oportunidades fuera del propio territorio y que marca el carácter aspiracional de los personajes que idealizan a Estados Unidos, pues la mención de la Perestroika sirve como contraste con el estatus americano.

Es importante resaltar que el tono cómico que se asume no es casual, pues el contraste que se genera entre la realidad social que se está configurando mediante el *show* de Martha y la comicidad del mismo desembocan en una de las premisas centrales con respecto a la identidad Caribe profundamente conectada dentro de la novela y es que los cuerpos que habitan este espacio se encuentran en una lucha constante por la supervivencia. Esto lleva, de alguna forma, a justificar las acciones de los diferentes personajes quienes, como se planteó anteriormente a través de Solange, pueden ser a la vez explotados y explotadores. Así las cosas, el entramado que se crea con la conjugación de la fábula y el contenido estético desemboca en la objetivación de ideas dentro del contenido lógico, que parten de la dualidad y la oposición.

Dada esta dualidad, en Martha también se encarna una de las características fundamentales del Caribe dentro de la obra, que es el carácter aspiracional, en especial con respecto al deseo de alcanzar el “sueño americano”. Así, la noción de habitar en la marginalidad al tiempo que se marginaliza al otro está también relacionada con las realidades neocoloniales que atraviesan el Caribe y en las que el tránsito entre los territorios se hace imperativo para buscar la supervivencia, pero cuyo fin último parece ser triunfar en EEUU. Por esto mismo, en el juego de contrastes que lleva a cabo la novela, se muestra cómo la percepción que se tiene de Puerto Rico en República Dominicana es la de un territorio lleno de dinero y oportunidades, dado su carácter de Estado Libre Asociado, lo que lo vincula con EEUU, al tiempo que se narra cómo Martha y Sirena viajan desde Puerto Rico a República Dominicana en busca de oportunidades. Lo mismo sucede con Leocadio y MIGUELES, personajes que localizan en este último espacio, pero cuyo deseo es poder escapar a Puerto Rico en busca de riqueza. Ahora bien, en ambos casos, es la llegada a EEUU lo que se presenta como la materialización de la riqueza y de las oportunidades.

Desde esta perspectiva, es interesante considerar cómo Martha está en un constante estado de aspiración que no se alcanza, pese a haber logrado triunfar en EEUU, una de las

características definitorias del personaje es lo que ella llama su “sangre de empresaria”, que se refiere a su constante búsqueda por nuevas oportunidades económicas que le permitan por fin alcanzar su deseo de realizar la operación de cambio de sexo. En otras palabras, el haber llegado a EEUU desde su marginalización y haber actuado en los mejores bares de dragas, como lo dice Martha, no representa un asegurar el futuro. En realidad, con Martha se propone la idea de que la identidad Caribe de la novela está también marcada por un elemento cíclico que está dado por la constante necesidad de luchar contra la exclusión y que lleva a que los personajes no puedan tener un final absoluto, sino un nuevo comienzo de sus búsquedas, que además están permeadas por las realidades neocoloniales: “Así es la vida en este caldo de islas sancochadas por el hambre y por las ganas de vivir de acuerdo con otra realidad” (Santos-Febres, 2011, p. 268).

Este sentido de lucha constante se acrecienta en Martha, en quien se propone una visión circular, como con Solange, pues la finalidad del personaje está determinada por la necesidad de hacer parte de una estructura social como mujer. Más allá de cualquier impulso radial, en Martha se impone un carácter circular que se muestra como única forma de supervivencia como mujer *trans*. Lo anterior hace que Martha se conciba como una dualidad entre el cuidado y la explotación, que se hace plenamente evidente con respecto a Sirena, con quien actúa como madre adoptiva y mánager a la vez.

4.1.2. La maternidad y su relación con lo femenino

Tal es la oposición de roles, que es Martha quien le da su identidad a Sirena, pues es ella la que decide el nombre de la protagonista, luego de rescatarla de la mendicidad: “Le ordenó comida, se lo llevó a su apartamento, lo ayudó a romper el vicio de la coca, lo vistió de bolerosa” (Santos-Febres, 2011, p. 12). En pocas palabras, Martha es quien da origen a Sirena Selenia, aunque no lo haga en términos naturales. No obstante, esto no se da como un simple acto de caridad, sino que se presenta como la esperanza de Martha para poder al fin triunfar a través de Sirena, en quien ha reconocido una voz hipnotizante. Desde esta visión, el *finis operantis* que se crea en Martha se da en la encarnación de la dualidad moral, en vista de que el personaje permite un juego con los prejuicios del lector, que se ve obligado a poner en cuestión la idea de maternidad y cuidado y la relación de esta con respecto a la explotación monetaria de otro sujeto.

Así como en los demás personajes, en Martha la marginalidad se muestra como justificación de las acciones que, de otro modo, serían inaceptables en cualquier individuo, como lo dice la misma Martha en el capítulo II, en la voz del narrador heterodiegético:

Sin sombra y sin *glamour* lo único que queda es esperar los cuatro tiros a la vuelta de la esquina, o beberse solita el hígado esperando una caricia. No, mi amor, sin bases y sin tacas, sin trucos y sin traición, la vida no es vida para quien la vive con ese peso en las tripas (Santos-Febres, 2011, p. 268)

Es por esto por lo que el doble rol de madre y de empresaria que tiene Martha establece un contraste desde otro aspecto de la experiencia que se asocia a la mujer, que es la maternidad, aunque esta no sea biológica. En este sentido, la obra presenta un juego de espejos entre Martha Divine, Valentina Frenesí, doña Adelina y la abuela de Sirena. Estos cuatro actores hacen las veces de madres o cuidadores, aunque ninguna de ellas lo haga con hijo propio, a través de ellas se muestra cómo la performatividad inherente a la concepción como mujer se extiende incluso a un elemento que pareciera estar restringido a lo biológico, como lo es la maternidad. Sin embargo, el cuidado que ofrecen no es propuesto desde la misma perspectiva.

Está claro que Martha procura un cuidado esmerado para Sirena, pero no lo hace de forma desinteresada, como se supone se da la maternidad desde lo que socialmente se establece, sino que para Martha el bienestar de su ahijada está entrelazado con la consecución de sus propios deseos. Por esto, existe una mezcla de tonos en la forma en la que Martha se refiere a Sirena, tanto en el discurso indirecto libre empleado por el narrador heterodiegético omnisciente, como en sus propias intervenciones desde el discurso directo, en los que Martha pasa de la ternura maternal, a un lenguaje empresarial y hasta sexual.

En contraste con esta representación del cuidado está Valentina Frenesí, quien también fue una madre adoptiva para Sirena y la rescató de las calles, antes de que se convirtiera en diva en las manos de Martha. Bajo esta idea, Valentina, otra mujer *trans*, también representa el cuidado como característica de expresión de la feminidad, pero lo hace bajo una representación que parece ser desinteresada y, por ende, más loable. A diferencia de Martha, luego de que Valentina rescata a Sirena de las puertas de la muerte, esta se niega a que el adolescente siga *haciendo la calle* por miedo a que otro cliente *lo clave*

y termine por matarlo; es decir, en lugar de usar a Sirena como objeto de explotación y venderla, Valentina se sacrifica para proteger a su hijo adoptivo. Luego del ataque que sufre el Sirenito y de darse cuenta de que por su situación de pobreza es imposible mantener su hogar sin que el adolescente trabaje, le hace prometer que jamás se dejará clavar nuevamente, como una forma de protección.

Lo particular es que el sacrificio que hace Valentina, quien por su niño intenta dejar el vicio de la *teca*, la lleva a la muerte y al subsecuente abandono de Sirena, que nuevamente tiene que vivir en las calles y enfrentarse al *deambulaje* como antes de ser rescatada por Valentina. Y es que en esta oposición en la que se pretende exaltar el carácter maternal abnegado de Valentina, la obra deja ver que, en la realidad Caribe en la que se encuentran enmarcados los personajes este no posibilita la supervivencia, sino que condena a la marginalidad.

En esta misma línea aparece brevemente representada la abuela de Sirena como un actor dentro de la obra, a quien apenas si se la muestra en los capítulos VI y XXVI, en los que, mediante una ensoñación de Sirena que se narra en forma de diálogo no marcado, se construye una imagen de ella. Del mismo modo que Valentina es presentada desde la noción del cuidado abnegado, la abuela de Sirena está configurada a partir de su rol como madre sustituta para el niño que fue abandonado por su propia madre —e hija de este actor—, por lo que ambos capítulos de ensoñación se ubican espacialmente en una de las casas que la abuela limpiaba para sobrevivir, lo que, inevitablemente, la va a llevar a la muerte y va a dejar a Sirena, por primera vez, en un completo desamparo. Aunque dentro del relato se introduce primero a Valentina y luego a la abuela, en el tiempo de la historia es claro que la pérdida de la abuela es anterior en la construcción de Sirena y va a ser el desencadenante de los acontecimientos que se relatan dentro de la novela.

Desde allí, esta caracterización radial de Valentina y de la abuela que se guían por el instinto de cuidado, se muestra como inútil y dañina; mientras que la visión circular de Martha que puede ser moralmente rechazada fuera de la construcción de la obra, al interior de la misma se muestra como la única respuesta ante la configuración hostil del Caribe. Si bien Valentina y la abuela encarnan una visión tradicionalmente femenina del cuidado desde el sacrificio, esta forma de actuar entra en conflicto con las necesidades que se crean en la

realidad narrativa que se compone desde un Caribe hostil y marginal, por lo que, aunque parezca desdeñable la explotación que hace Martha de Sirena, es esta precisamente la que posibilita a la diva concebirse como tal y hacer uso racional del poder que se esconde en el carácter hipnótico de su melancólica voz. Aunque en los tres personajes la maternidad es construida como un performance, pues se da como un papel que se asume, al igual que con la sexualidad y la identidad de género, esta actuación puede ser vista como una noción interna o impuesta desde lo externo por otras finalidades.

4.2. Segunda oposición: la masculinidad, lo *queer* y el poder

De la misma manera en que lo femenino y la existencia de la mujer dentro de *Sirena Sirena vestida de pena* se comprenden a través de las diferentes duplicaciones y contraposiciones que se dan entre los personajes, lo masculino se presenta mediante este juego de espejos, en el que aparecen como factores determinantes lo *queer*, el poder y las imposiciones sociales. Todos estos elementos parecen entrar en conflicto para producir una representación masculina que dista de lo que se supone ha de esperarse en el espacio Caribe en que se desenvuelve la narración. Es desde esta subversión que se contraponen Hugo Graubel, el *narrador fantasma*²³, Migueles e incluso Sirena.

Bajo esta perspectiva aparece en la obra Hugo Graubel, el dominicano millonario que parece enamorarse perdidamente de Sirena y en quien convergen el poder económico y un claro estado de marginalidad que se desprende desde la sexualidad de este. Para presentar dicha dicotomía, la construcción del personaje parte de una definición radial, en la que el deseo que despierta Sirena como la materialización del anhelo de amor lleva a Hugo a enfrentarse con su propia necesidad de adaptación a las exigencias sociales propias de su estatus socioeconómico.

Y es que el personaje es introducido en la novela cuando Sirena hace su *demo show* en el hotel Conquistador frente a Contreras y Hugo, quien luego de oír la voz de esta suerte de aparición queda prendado de tal manera que cree ver en Sirena lo que ha buscado desde siempre. En esta secuencia de acontecimientos se lo configura desde la posesión del espacio

²³ Esta es una denominación propia que se utiliza para distinguir al narrador del capítulo XXXV, quien sólo se reconoce como un turista canadiense, por medio de su propia narración, pues es un actor externo al relato primero.

de lujo que es el hotel que, aunque no le pertenece, hace parte de su dominio como empresario reconocido e influyente. Precisamente esta primera representación entra a crear un contraste directo con la forma en la que se configuran personajes como Solange o Sirena desde lo femenino, quienes se ubican en lo ajeno. Esta misma oposición se da de forma posterior en la mansión, a la que lleva a Sirena para estar a solas con el adolescente que es la encarnación de su deseo. Esta localización sirve para reforzar la noción de que Hugo tiene el dominio del espacio que le otorga su caracterización basada en lo masculino, pues Solange y Sirena son mostradas como objetos de placer en el lujo, mientras que Hugo es dueño de este.

No obstante, en esta misma idea de dominio aparece subvertida cuando, en el capítulo XXXIII se hace una analepsis por medio del narrador heterodiegético, en la cual se da un vistazo a la adolescencia de Hugo. Esta anacronía con respecto del relato primero caracteriza a Hugo en términos similares a los que se emplean con Sirena y Leocadio, al describirlo como un “nene enclenque y blanco que parecía una nena” (Santos-Febres, 2011, p. 132); es decir que, el aparente dominio que emana de la masculinidad de Hugo proviene de una dualidad con lo femenino, como es el caso de estos otros personajes.

Más aún, en este capítulo aparece retratada la idea de virilidad que dentro de la novela se hace imperante en el espacio Caribe, una que procede de la violencia y de la imposición de la sexualidad, pues se narra cómo el padre de Hugo, el magnate Marcial Graubel, luego de descubrir que su hijo se ha escapado de la cerrada protección en la que lo mantiene, lo lleva a que tenga su primer encuentro sexual en un prostíbulo. En esta secuencia narrativa la relación entre masculinidad y violencia no sólo está dada por los acontecimientos que se desenvuelven, sino por el mismo lenguaje que se emplea por parte del padre: —¿Qué carajos hacías tú paseándote por las calles del pueblo, ah, muchacho del diablo? ¿Quién te crees que eres, un tiguero sucio de matorral?” (Santos-Febres, 2011, p. 132) y por la reacción de profundo terror que este crea en Hugo, quien piensa: “Este me va a matar” (Santos-Febres, 2011, p. 132), cuando su padre le ordena salir con él.

Además, no se puede pasar por alto la normalidad con la que se narra el ritual, por lo demás bastante frecuente en el contexto latino, de llevar a un hijo adolescente a que se acueste por primera vez con una trabajadora sexual como un símbolo de una nueva

masculinidad adquirida. Desde esta idea, es necesario hacerse hombre a través de la demostración de una sexualidad normativa que se supone ha de ser inherente al hombre caribeño que se configura en la novela. Sin embargo, la descripción que se hace del encuentro entre Hugo y Eulalia, la mujer que ha sido seleccionada por Marcial Graubel para que su hijo “aprenda el oficio de macho” (Santos-Febres, 2011, p. 134); en lugar de mostrar el nacimiento de un semental, lo que deja ver es una escena de horror: “Espantado, se vio soltando una leche espesa que empezó a chorrearle a la mulata por la entrepierna, a escurrírsele a él por la panza, a enredarse en las morusas sudadas de la pelvis todavía galopando” (Santos-Febres, 2011, p. 134). Esta yuxtaposición del placer y el terror quedan selladas en Hugo, a quien este rito de tránsito condenará a buscar incansablemente replicar esta sensación en diferentes cuerpos.

Aunque Hugo es un millonario, es evidente que dentro de la construcción de la obra esta imposición de la sexualidad lo condena a la marginalidad en un cierto sentido, pues la única constante en su vida será la búsqueda de alguien con quien pueda “volver a ver cosas como detrás de una pantalla, entre brumas y pasar el placer doloroso de volver al cuerpo de sopetón, de sentir la carne y la conciencia unidas aunque fuera por un brevísimo instante de terror” (Santos-Febres, 2011, p. 134). Pero la restricción que le impone su lugar dentro de la sociedad dominicana, implica también una limitada exploración de la sexualidad que públicamente esté ceñida a lo normativo. Así, a diferencia de personajes como Martha, Solange y Sirena que están definidas por el eje circular, Hugo aparece determinado por un eje radial en el que el deseo entra en lucha con la razón circular en la que se ve forzado a vivir.

Es esta pugna radial la que lleva a Hugo a creer que en Sirena se esconde el misterio que le entregará por fin la sensación anhelada, esa que no consiguió con su esposa —a quien pensó que iba a amar como siempre había querido amar a una mujer, pero que terminó por volvérselo un adorno más de su mansión—, con las mulatas que se acostó o con los hombres por los que se dejó *clavar*²⁴. A partir de esta idea, en la novela se crea una duda con respecto a si existe en Hugo un amor por Sirena o si en realidad esta relación es una reubicación del deseo de Hugo por encontrar el amor, que se traslada de Solange a Sirena.

²⁴ Expresión coloquial usada para referirse a la penetración sexual.

Esta última noción parece repetirse y reforzarse durante la narración, en tanto se emplean recursos desde el contenido estético, como la repetición de la expresión “Te amaré...”, que Hugo emplea para referirse a Solange en un primer momento y luego le asigna a Sirena: “Te amaré, Sirena, como siempre quise amar a una mujer” (Santos-Febres, 2011, p. 61). Esta frase además de aparecer en múltiples instancias del relato, atada a la incesante búsqueda de Hugo por satisfacer el deseo que espera lo lleve al amor, está también construida lingüísticamente para converger la idea de que se trata de una añoranza y no de una realidad. Dicho de otro modo, incluso la conjugación verbal refuerza la idea de que hay un deseo de amor, en lugar de la realidad del amor.

Y es que esta búsqueda por materializar el amor a partir del deseo en Hugo hace que este aparezca marginalizado dentro de su poder económico y social, en vista de que queda condicionado a actuar y a definirse en torno a lo radial. De esta manera, en la novela se presenta un personaje cuyo actuar está presentado sólo en relación con la consecución del amor de Sirena, por lo que termina incluso pasando de ser el explotador a ser el explotado. Es decir, aunque sea Hugo quien pretenda comprar a Sirena cual objeto, al pagar la suma que esta le pida por hacer su *show*, es Sirena quien termina teniendo pleno control sobre Hugo luego de este: “Aquella voz arrasó parejo. No queda nada que hacer, sino entregarlo todo” (Santos-Febres, 2011, p. 213). En esta relación se invierten los roles establecidos y, desde la feminidad performática, Sirena asume el control de Hugo.

Ahora bien, es necesario considerar que en esta relación que se establece entre Hugo y Sirena se dan múltiples oposiciones, que inician desde la contraposición de diferentes formas de poder que entran en juego. Así, Hugo ejerce un poder económico dada su posición, que implica que Sirena sea interpretada como un objeto de placer; al tiempo que Sirena usa este mismo hecho para dominar a Hugo, pues reconoce que el deseo de este lo pone a su merced. Este constante vaivén parece tener una relación con la misma construcción dual de Sirena, que personifica la feminidad total en su papel como diva y la masculinidad absoluta representada en su órgano sexual de un tamaño descomunal.

Los bucles perfumados, la cara perfectamente hecha en tonos malva-coral, el cuerpecito menudo, la tez bronceada y cremosa, el pechito, los hombritos, las caderitas y, en medio de

aquella menudencia, una verga succulenta, ancha como un reptil de agua, ancha y espesa, en el mismo medio de toda aquella fragilidad. (Santos-Febres, 2011, p. 225)

Esta yuxtaposición termina por relegar a Hugo a una posición de sumisión, en la que su dinero es insuficiente para ejercer un dominio como el que tiene sobre Solange. Tal parece que el misterio de Sirena emerge de su dualidad exacerbada. La misma que le posibilita pasar de ser un objeto de placer a convertir a Hugo en un objeto para ella, uno que le permita alcanzar la libertad que desea a través del lujo: “Amo el lujo que lo rodea, su bolsillo lleno de billetes, amo el olor de esos billetes, y la ruta que me enseñan, yo sentadita en el asiento conductor y los billetes llevándome a las mismas cimas del cielo” (Santos-Febres, 2011, p. 242).

A la representación de la masculinidad que se establece entre Sirena y Hugo se opone la figura de Migueles, un personaje que como el magnate se sitúa en República Dominicana, pero que lo hace desde otra idea de marginalidad, una que procede de la pobreza. Desde esta misma es que se construye una visión problemática de lo masculino, dado que Migueles parece verse obligado a desarrollar su masculinidad en el constreñimiento de esta existencia periférica, en lugar de hacerlo a partir de un deseo propio.

Por esto a Migueles se lo sitúa entre la casa de doña Adelina —la mujer que se ha hecho cargo de él, de otros adolescentes que deambulaban por las calles de República Dominicana y de Leocadio— y en el hotel Colón, ambos espacios que son ajenos, pero en los que se dan distintas connotaciones, uno basado en la protección y el otro en la explotación. Como trabajador del hotel Colón Migueles hace parte de un lugar al que la clientela, mayormente conformada por turistas, acude para dar rienda suelta a su sexualidad *queer*. De este modo, Migueles, al igual que los otros jóvenes dominicanos que trabajan en la barra del Colón, son utilizados como objetos para satisfacer los deseos de los extranjeros que llegan a la isla sólo en busca de hombres jóvenes con quienes puedan disfrutar del Caribe como un paraíso de sexo y sol.

No obstante, la oposición que se configura en Migueles aparece dada por el hecho de que existe una definición de masculinidad, desde el mismo personaje, que se basa en preceptos tradicionales, según los cuales el hombre debe ser proveedor y protector. Una definición que se supone se encaja en la identidad Caribe que se extiende dentro de la

narración, la misma desde la cual se excluye la existencia *queer*. Al mismo tiempo, Migueles vive una sexualidad dentro de lo *queer*, pues, como Sirena, es un *bugarroncito*, con la diferencia de que este no debe hacer la calle, sino que se acuesta con los clientes del Colón a cambio de dinero. Ahora bien, la manera en la que se plantea esta situación dentro de la novela por parte del personaje, en su uso del discurso directo, deja ver que hay una separación de la forma en la que Migueles se identifica y lo que tiene que hacer para sobrevivir, porque al contarle a Leocadio sobre el regalo que le dio un cliente afirma: “Los europeos son mejores que los gringos. Saben respetar a los hombres y no se ponen con eso de querer besar a uno, ni cogerle la mano en público. Hacen lo suyo, si acaso, y ya” (Santos-Febres, 2011, p. 204). De alguna manera en Migueles se refleja una idea que ya se plantea en *Sirena*: sexualidad, género e identidad no necesariamente son elementos interdependientes, como lo son en personajes como Martha o Valentina.

Sumado a lo anterior, Migueles sirve como la encarnación de la neocolonización que se vive en el Caribe, en la que en lugar de ejercer el dominio por la fuerza, se ejerce mediante el poder económico en el contexto del turismo. Así, Migueles entra en oposición con el *narrador fantasma*, un turista canadiense que en el capítulo XXXV se convierte en narrador homodiegético y cambia la lengua de la narración, al presentar su relato completamente en inglés. En este capítulo no sólo se ponen de forma explícita las concepciones que tienen los extranjeros del Caribe como un espacio que sirve sólo para satisfacer sus deseos y en el que los sujetos son meros objetos de placer; sino que mediante el cambio total de código al inglés se genera una exclusión dentro y fuera del texto. Y es que, a pesar de que en toda la novela se hace uso constante de anglicismos, dada la cercanía de las islas con EEUU, el cambio absoluto del idioma implica que, dentro de la novela, el narrador y el narratario proceden de un lugar distinto al de los demás personajes y buscan comunicarse entre ellos, pese a que no se sepa quién es este narratario. Adicionalmente, se crea una exclusión fuera del texto, en tanto limita su lectura a aquellos destinatarios que puedan entender la lengua empleada.

Con este actor se refuerza la idea de que todo lo que se presenta en la obra está construido desde el exterior, pues en su narración se resumen gran parte de las nociones que configuran la identidad Caribe en la novela, como la marginalidad, el deseo, la visión

particular de la masculinidad y el carácter aspiracional de quienes habitan estos territorios. Además, se hace un contraste con la forma en la que se percibe socialmente a la comunidad *LGTBIQ+* en un espacio como el canadiense, desde una mayor aceptación y menor violencia, lo que implica una distinción entre los avances en términos sociales.

4.3. La fluidez como única respuesta: Leocadio

Todas las oposiciones que se han planteado dan la impresión de condensarse y responderse mediante el personaje de Leocadio, quien en la segunda mitad de la obra cobra gran importancia, casi al mismo nivel de la protagonista, Sirena, de quien parece ser un reflejo que se localiza en la República Dominicana. Esta impresión de espejo se da desde los acontecimientos que involucran al personaje, quien también pasa a estar al cuidado de una mujer distinta a su madre siendo aún un adolescente, pero con la diferencia de que Leocadio no es abandonado en el mismo sentido que Sirena, dado que la madre de este lo entrega a doña Adelina como una medida provisoria ante su imposibilidad de protegerlo, debido a su situación económica. Y también a partir de la descripción que se hace del personaje y del lenguaje que emplean los diferentes narradores para hablar de este, puesto que, como a Sirena, se lo presenta como una criatura casi mítica por su hipnótica belleza, una que despierta los deseos más desaforados y que hace que se emplee un tono mistificante y poético como con la bolerosa.

Por otro lado, a Leocadio se lo presenta con una dualidad natural entre lo femenino y lo masculino, que hace cuestionarse a quienes lo ven si se trata de un hombre o de una mujer, de manera similar a lo que sucede con Sirena. Sin embargo, lo que en Sirena lleva a la materialización de la violencia y a una objetivación desde la sexualidad con la que tiene que cargar y a la que se adapta para tomar provecho y sobrevivir, en Leocadio se presenta como la amenaza de la violencia, pero que es evitada por la protección de su madre, doña Adelina e incluso Migueles. Es decir, Sirena se plantea mediante lo ajeno y el abandono, mientras que Leocadio es propuesto desde un descubrimiento interno y desde el cuidado.

Del mismo modo parece que Leocadio representa la dualidad sexual como Sirena, con la diferencia de que este puede explorar sus deseos manteniendo su inocencia y sin tener que elegir una identidad performática dentro de la cual definirse. A decir verdad, Leocadio rompe con esta necesidad de definición única que se encuentra en los demás personajes

para llegar a la idea de que tanto la mujer como el hombre son en realidad construcciones que responden a una actuación que varía constantemente. Mediante el monólogo interno que desarrolla en el capítulo XLVIII como narrador homodiegético, Leocadio llega a la conclusión de que cualquiera puede asumir el papel de hombre o de mujer en una relación, pues estos se basan en una serie de comportamientos socialmente impuestos que no nacen de una realidad natural, sino de las relaciones establecidas en la cultura, el contexto y hasta en el momento.

Bajo esta perspectiva, la novela concluye con una total oposición a partir de la figura de Leocadio, en la que no se hace necesario la construcción de una identidad fija, en tanto la fluidez se muestra como la única manera posible de definirse en un entorno Caribe que, al igual que la sexualidad y el género, es también fluido, cambiante y se encuentra en constante tránsito.

5. Conclusiones

Al plantear el presente trabajo se partió de una lectura detallada de las aproximaciones críticas previamente hechas con respecto a *Sirena Selenia vestida de pena* de Mayra Santos-Febres, lo que dio como resultado la detección de un posible vacío en los análisis realizados, en vista de que la mayor parte de estos empleaban metodologías que, de acuerdo con la complejidad de la novela, eran limitantes. Lo anterior implicó plantear el uso del *Materialismo filosófico aplicado a la literatura* que se propone en *Crítica de la razón literaria* de Jesús G. Maestro como aproximación teórica y crítica como un enfoque más holístico.

Luego de analizar la obra *Sirena Selenia vestida de pena* a la luz de los preceptos planteados por Jesús G. Maestro desde la *Crítica de la razón literaria*, es posible comprender cómo la novela tiene una intrincada composición, en la cual se emplean los aspectos narrativos, discursivos, lingüísticos, visuales y de la fábula para configurar una obra literaria que propone una definición propia del Caribe y de la forma en la que este espacio afecta la identidad individual. En otras palabras, luego del análisis hecho, queda claro que esta novela se presenta en una composición en *symploké*, en la que la fábula (los acontecimientos que se desarrollan en el relato), el *contenido estético* (la forma particular de manipular los elementos narrativos, lingüísticos y visuales con fines estéticos) y el *contenido lógico* (la ideas que se objetivan), se articulan de manera interdependiente.

Esta construcción en *symploké* de muestra mediante un juego de oposiciones y duplicaciones, que resulta ser parte esencial de la construcción de la obra, en tanto este se configura desde los aspectos propiamente narrativos, como el uso de diferentes narradores, la inclusión de variadas formas de las voces de los personajes, etc.; así como de elementos de carácter lingüístico que presentan las dicotomías dentro de la obra y del desarrollo de la fábula, con respecto al desarrollo de los acontecimientos que se relacionan con los personajes.

En lo que a la fábula se refiere, se encontró que la novela parece desarrollar dos relatos simultáneos, el que involucra a Sirena, Martha, Hugo y Contreras, y el que se relaciona con los acontecimientos que afectan a Leocadio, Migueles y doña Adelina. En este

paralelo las historias que se relatan no tienen un final definido, sino que quedan abiertas, como un reflejo de la idea de identidad que no puede ser definida de manera tajante y que supone estar en una constante búsqueda que se convierte en cíclica.

Esta identidad que además se estructura desde una perspectiva performática en lo individual e interconectada en lo colectivo, se ve reflejada en un *contenido estético* variado, cuidado y complejo. En este sentido, la novela se conforma a través de lo polifónico, tanto por el hecho de que se cuenta desde narradores heterodiegéticos, homodiegéticos y hasta metadiegéticos, como porque estos emplean múltiples maneras de introducir las voces de los personajes a partir del uso del discurso directo y del discurso indirecto libre. Esta composición de voz resulta ser determinante para entender la conformación de la identidad dentro de la novela, pues a través de esta se hace patente la noción de que existen personajes cuya identidad queda velada al lector, como es el caso del protagonista, a quien sólo es posible conocer con una mirada externa y en el rol que asume como diva, el cual no necesariamente se plantea como propio; mientras que presenta otros personajes que se entienden por medio de una narración en primera persona y con los cuales, aunque se mantiene la misma concepción de identidad performática, esta asume otro cariz, al plantearse como una actuación propia y racionalmente configurada.

En este mismo sentido, la localización espacial y temporal de la narración sirve para ahondar en el juego de oposiciones y duplicaciones, en tanto la organización de los acontecimientos en lo que a estos dos elementos deja en evidencia cómo existe una percepción de distanciamiento y diferencia en los personajes que se ubican en distintos territorios y realidades temporales, pero que, a fin de cuentas, terminan actuando como un espejo de los otros. Tal es el caso de la visión que se tiene de la situación económica, política y social del Caribe, en la que cada personaje pretende establecer una diferencia con otro de los territorios que componen este espacio, sólo para que se plantee una mayor similitud al conectar distintos acontecimientos relatados desde las anacronías o que se ubican de manera paralela en el lugar que se pretende distinguir.

De esta forma, la manipulación del tiempo y del espacio dentro de la novela convergen la idea de que hay una conexión rizomática en la identidad Caribe, al tiempo que pone en una relación de contraposición y cercanía la manera en la que cada personaje

desarrolla su identidad desde el performance. Este fluir dentro del *espacio Caribe* lleva a que la *identidad cultural* dentro de la novela tenga un carácter rizomático, por el hecho de estar dada desde el entretenimiento de relaciones en los distintos territorios, de manera tal que no se logran distinguir en estas raíces exactas, sino que se comprenden como un entramado que funciona en una estrecha unión.

Asimismo, la composición textual que se da como parte del *contenido estético* deja ver que el carácter dialéctico de la obra no sólo se enmarca en la fábula, sino que hace parte de la manera misma en la que el texto se compone, pues a lo largo de la novela se emplean estrategias como la constante mezcla de los géneros gramaticales sólo para hacer referencia a Sirena o el uso de la metáfora visual para narrar la entrada de la diva al *show* en la mansión Graubel. Ambos elementos tienen una importancia capital, puesto que, el primero refuerza la condición dual que se anida en Sirena y que no puede resolverse, por el hecho de que esta se presente sólo en la asunción de una representación y de manera ajena; por otro lado, el segundo sirve como una patentización de la mistificación que rodea al personaje y que este usa en su propio beneficio, a la par que crea un efecto multisensorial en el lector, quien parece asistir en persona al *show* de Sirena.

Sumado a lo anterior, la constante subversión y mezcla de distintas estructuras textuales y tonos ahonda en la comprensión cambiante e interconectada de la identidad en la obra, así como en la manera que se tiene de entender a cada uno de los personajes y los conflictos que los definen. De esta forma, a Martha se la narra con una amalgama de lo cómico y lo racional, dependiendo de la ubicación temporal en la que se encuadre el relato. Esto lleva a que el personaje quede definido desde una comprensión circular que parece no dar cabida a lo radial, en tanto se da prioridad a una visión racionalizada del personaje que excluye la posibilidad del deseo. En esta misma línea, para reforzar la determinación circular, a Solange se la presenta con un tono racional y nada adornado. Por el contrario, a Sirena y a Leocadio se los muestra mediante el uso de un tono poético y adornado que deja ver una idea angular que se mezcla con un tono sexual, dada la imposición de la visión radial externa.

Así pues, para lograr entender *Sirena Sirena vestida de pena* es necesario tomar en cuenta todos los elementos que convergen en la creación del complejo tejido narrativo que se desarrolla en la novela y que lleva, sin lugar a dudas, a la objetivación de ideas complejas

con respecto a la forma en la que se define la identidad en medio de un *espacio Caribe* interconectado, en el que las oposiciones se convierten en duplicaciones y lo estático en fluido.

6. Limitaciones y prospectiva

Pese a que se desarrolló un análisis amplio de *Sirena Selenia vestida de pena*, una de las dificultades que se encontraron tiene que ver con la complejidad misma de la obra, la cual requiere de una extensión y un desarrollo más vasto de lo que las restricciones propias de la naturaleza del presente trabajo permiten. Bajo esta idea, aunque se empleó un enfoque más global de lo que previamente había sido utilizado en otras aproximaciones críticas, la densidad inherente de la novela deja la posibilidad de ahondar en distintos aspectos que no pudieron ser cubiertos.

Por otro lado, el enfoque teórico y crítico que se usó tiene a su vez una mayor profundidad de la que pudo utilizarse debido a la delimitación necesaria al tipo de trabajo desarrollado, lo que implica que la exploración de la novela analizada puede continuar ampliándose desde la perspectiva de la *Crítica de la razón literaria*. Al mismo tiempo, lo intrincado de los resultados obtenidos abre la posibilidad de utilizar esta misma aproximación de forma extensiva a otras obras, con el fin de suplir algunas de las dificultades encontradas con respecto a los análisis literarios.

Asimismo, queda claro que el estudio de la primera novela de Mayra Santos-Febres puede extenderse a otros textos dentro de su obra, que es tan variada como los recursos que emplea en *Sirena Selenia vestida de pena*, en vista de que va desde lo poético, a lo narrativo, a lo ensayístico y más allá. Esta consideración puede permitir hacer un análisis comparativo que mire de forma comprensiva la producción literaria de una de las escritoras contemporáneas más importantes de Puerto Rico.

En esta misma línea, se hace necesario que la labor crítica que rodea a las obras escritas por mujeres logre trascender una visión puramente reparacionista, para llegar a un enfoque racional y profundo que solidifique las aportaciones a las letras de mujeres que, como Mayra Santos-Febres, llevan la literatura a fronteras inusitadas. Máxime cuando se trata de una mujer que además pertenece a un espacio periférico como lo es Puerto Rico, cuya literatura ha ganado mayor notoriedad, pero sigue estando lejos de tener la misma preponderancia en las letras hispanoamericanas que otros territorios.

Referencias bibliográficas

- Araújo, N. (2005). El poder de la representación: la identidad cultural en la narrativa del Caribe (Siglos XX y XXI). *Revista Brasileira do Caribe*, vol. VI, núm. 11, pp. 145-168.
- Bal, M. (1990). *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*. Cátedra.
- Bal, M. (1997). *Narratology Introduction to the Theory of Narrative. Second Edition*. University of Toronto Press.
- Boyce, C. (2013). *Caribbean spaces: Escapes from Twilight Zone. Reflective/Creative-Theoretical Circulations*. University of Illinois press.
- Butler, J. (2004). *Lenguaje, poder e identidad*. Síntesis.
- De Beauvoir, S. (2015). *El segundo sexo*. Cátedra.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2002). *Mil mesetas Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-Textos.
- Ducrot, O. (2001). *El decir y lo dicho*. Edicial.
- Duque, C. (2010). Judith Butler y la teoría de la performatividad de género. *Revista de Educación & Pensamiento*, núm. 17, pp. 85-95.
- Genette, G. (1989). *Figuras III*. Lumen.
- Heredia, J. M. (2014). *Dispositivos y/o agenciamientos*. Contrastes. Revista internacional de filosofía, vol. XIX, núm. 1, pp. 83-101.
- Istar, A. (2000). Transgender emergence: Understanding diverse gender identities and expressions. *New York: The Haworth Clinical*. DOI:10.4324/9780203047781
- Jaksić, I. (1984). Puerto Rico: los dilemas del status político y el desarrollo dependiente. *Estudios Internacionales*, 17(67), 359–377. <http://www.jstor.org/stable/41391145>
- Maestro, G. J. (2017). *Crítica de la razón literaria. El materialismo filosófico como teoría, crítica y dialéctica de la literatura. Tomo I*. Academia del Hispanismo.
- Moreno, M. y Carvajal, E. (2009). *El estructuralismo en literatura: aportes y límites a las*

nuevas teorías estéticas y la investigación en didáctica de la literatura. Enunciación, vol. 14, núm. 2, pp. 21-32.
<https://revistas.udistrital.edu.co/index.php/enunc/article/view/3058/14450>

Oliveira, T. Z. G., Guimarães, L. V. M., Caiero, M. L., & Gomes Júnior, A. B. (2018). *Identifying as a drag queen and the meaning of work*. Revista de Administração Mackenzie, 19(spe). doi:10.1590/1678-6971/eRAMD180060

Ostria, O. (2012). Otra vuelta a la identidad latinoamericana en los estudios literarios culturales. *Atenea (Concepc.)*. Nº 506. pp. 29-42

Ríos, F. (2016). *Narratología. Metodología del análisis narrativo*. Veredalibros.

Rodríguez, J. M. (2009). *Translating Queer Caribbean Localities in Sirena Selenia vestida de pena*. MELEUS, vol. 34, núm. 3, pp. 205-223.

Rubinat, R. (2019). *Comentario de Los atillos de Brumal a partir de la Crítica de la razón literaria*. Aula de Literatura.

Santos-Febres, M. (2011). *Sirena Selenia vestida de pena*. Universidad Nacional Autónoma de México. Santillana USA.

Sauriol, L. (2005). Interculturalidad y construcciones identitarias en la narrativa de Mayra Santos Febres. *Tinkuy: Boletín de investigación y debate*. Nº1, pp. 89-96.

Tesoro lexicográfico del español de Puerto Rico. (s.f.). *Bugarrón*.
<https://tesoro.pr/lema/bugarron>

Van Haesendonck, K. (2008). *¿Encanto o espanto? Identidad y nación en la novela puertorriqueña actual*. Libro electrónico disponible en Everand.

Van Haesendonck, K. (2003). *Sirena Selenia vestida de pena de Mayra Santos-Febres: ¿Transgresión es de espacio o espacio de ansgresiones?*. Centro Journal, vol. XV, núm. 2, pp. 78-79.

Vaquer, K. (2019). (Des)Identificación caribeña en Tres tristes tigres y Sirena Selenia vestida de pena. *Chasqui: revista de literatura latinoamericana*. Vol. 48, Nº 2, pp. 130-141.

Ventura, A. F. (2015). *Género, identidad y performatividad en Judith Butler* [Tesis de grado]
Universidad de La Laguna.

Viñas, D. (2017). *Historia de la crítica literaria*. Ariel.

Anexo: Guía de narradores

Capítulo	Personaje o actor con el que se relaciona en el estudio	Narrador
I	Sirena	Narrador heterodiegético en segunda persona
II	Sirena	Narrador heterodiegético omnisciente
III	Sirena	Narrador homodiegético protagonista (Sirena)
IV	Martha	Narrador heterodiegético omnisciente
VI	Abuela de Sirena	Diálogo no marcado que se toma como narrador homodiegético testigo
XIV	Sirena	Narrador heterodiegético omnisciente
XVI	Solange	Narrador homodiegético en primera persona (Solange)
XX	Martha	Narrador homodiegético en primera persona (Martha)
XXVI	Abuela de Sirena	Diálogo no marcado que se toma como narrador homodiegético testigo
XXX	Solange	Narrador heterodiegético omnisciente
XXXI	Sirena	Narrador heterodiegético omnisciente
XXXIII	Martha/ Hugo	Narrador heterodiegético omnisciente
XXXV	Narrador fantasma	Narrador heterodiegético en primera persona
XXXVII	Sirena	Narrador heterodiegético omnisciente

XXXXIX	Solange	Narrador heterodiegético omnisciente
XLII	Martha	Narrador heterodiegético omnisciente
XLVIII	Leocadio	Narrador heterodiegético omnisciente
IL	Martha	Narrador heterodiegético omnisciente