

*Mayra Santos-Febres*

SIRENA  
SELENA  
VESTIDA DE PENA

*edición de  
Debra A. Castillo*

 - STOCKCERO - 

Copyright © Mayra Santos-Febres

Copyright foreword & notes © Debra A. Castillo

of this edition © Stockcero 2008

1st. Stockcero edition: 2008

ISBN: 978-1-934768-09-9

Library of Congress Control Number: 2008923847

All rights reserved.

This book may not be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted, in whole or in part, in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording, or otherwise, without written permission of Stockcero, Inc.

Set in Linotype Granjon font family typeface

Printed in the United States of America on acid-free paper.

Published by Stockcero, Inc.

3785 N.W. 82nd Avenue

Doral, FL 33166

USA

[stockcero@stockcero.com](mailto:stockcero@stockcero.com)

[www.stockcero.com](http://www.stockcero.com)

# ÍNDICE

PRÓLOGO .....	VII
<i>Anamú: la palabra efectiva de Mayra Santos Febres</i> .....	vii
<i>Sirena Selena vestida de pena</i> .....	xiv
OBRAS CITADAS .....	XXVII
<i>Obras de Mayra Santos Febres</i> .....	xxviii
Poesía	
Narrativa	
Teatro/televisión	
Ensayo	
BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA.....	XXIX
Tesis universitarias	
 SIRENA SELENA VESTIDA DE PENA	
I .....	I
II .....	3
III .....	7
IV .....	9
V .....	15
VI .....	21
VII .....	25
VIII.....	33
IX .....	37
X .....	41
XI .....	45
XII .....	49
XIII.....	51
XIV.....	55
XV .....	57
XVI.....	65

XVII .....	69
XVIII .....	73
XIX .....	75
XX .....	79
XXI .....	83
XXII .....	87
XXIII .....	93
XXIV .....	97
XXV .....	103
XXVI .....	107
XXVII .....	111
XXVIII .....	113
XXIX .....	117
XXX .....	119
XXXI .....	121
XXXII .....	125
XXXIII .....	129
XXXIV .....	131
XXXV .....	135
XXXVI .....	141
XXXVII .....	143
XXXVIII .....	149
XXXIX .....	153
XL .....	155
XLI .....	157
XLII .....	161
XLIII .....	165
XLIV .....	167
XLV .....	173
XLVI .....	175
XLVII .....	179
XLVIII .....	181
XLIX .....	185
L .....	189
LI .....	193
LII .....	195
LIII .....	197

# PRÓLOGO

## ANAMÚ: LA PALABRA EFECTIVA DE MAYRA SANTOS FEBRES

El anamú tiene una larga historia en la medicina naturista de los países tropicales donde crece. En la selva amazónica, el anamú se utiliza en un baño de hierbas contra la brujería. [...] Los indios ka'apor llaman a la planta «mikur-ka'a» y la usan en prácticas médicas y mágicas. Por toda Centroamérica, las mujeres emplean el anamú para aliviar los dolores de parto y facilitar el alumbramiento, así como para inducir abortos. Los caribes de Guatemala aplastan la raíz y la inhalan para tratar la sinusitis, y los indios ese'ejas de la Amazonía peruana preparan una infusión con sus hojas para combatir los resfriados y la gripe. Los indígenas garífunas de Nicaragua también la emplean en una infusión o cocción de hojas contra los resfriados, la tos y otros malestares, así como en rituales mágicos. [...] Otros grupos indígenas preparan con sus hojas una pasta que es usada para el tratamiento externo de males como el dolor de cabeza y las dolencias reumáticas. Y este mismo remedio de la selva también sirve como insecticida. [...] En Cuba, los herbolarios hierven toda la planta y la usan para tratar el cáncer y la diabetes, y también como antiinflamatorio y abortivo. («Anamu», <<http://www.rain-tree.com/anamu.htm>>)

El primero de los libros de Mayra Santos Febres (Carolina, Puerto Rico, 1966) se titula *Anamú y Manigua*, pero la importancia de estos conceptos sigue resonando hoy, por ejemplo en el nombre de su blog, «Lugarmanigua», en el cual comparte algunos de sus pensamientos más recientes con su público lector de internet. Mas no es la selva tropical –la manigua– de lo que quisiera ocuparme aquí, sino de la otra metáfora, la planta medicinal anamú. Re-

medio, filtro mágico, insecticida, cura para el cáncer, abortivo: el anamú es una hierba socarrona. Calma el resfriado común, sirve a propósitos espirituales, mata. El anamú reúne facetas de ritual milenario y de interés científico. Ya que es tan apreciada por su potencial farmacéutico, la hierba induce a pensar en una de las más conocidas y cuestionadas formas de explotación moderna de los conocimientos indígenas, ahora puesta al servicio del capitalismo tardío y globalizado. Las pruebas químicas con hierbas medicinales tradicionales constituyen uno de los medios principales para descubrir y patentar nuevos medicamentos, por lo que cualquier referencia al anamú evoca el potencial uso de las plantas en la elaboración de productos farmacéuticos (no por casualidad Puerto Rico es uno de los centros más importantes de desarrollo y experimentación de productos farmacéuticos). Así también ocurre con la obra de Santos Febres: al igual que la planta, efectiva, es contemporánea y evoca un pasado fuera del tiempo, tiene una carga política urgente y peligrosa, y es un producto de múltiples usos, a menudo contradictorios.

Santos Febres siempre se ha pronunciado con franqueza sobre la fuente de esta astringencia, así como sobre sus costos reales y sus beneficios potenciales. Como afirma en la primera línea de su volumen de ensayos, *Sobre piel y papel*: «Todo el mundo sabe que lo peor que hay en el mundo es una mujer lucía. [...] Y aunque las mujeres lucías sabemos que el lucimiento es puro simulacro, también estamos muy conscientes de que es un arma, un ensayo que nos prepara y nos tonifica los músculos del atrevimiento, ese atrevimiento necesario para imaginarse un mundo diferente» (*Sobre piel* 9, 13). En otra de sus incisivas declaraciones, Santos Febres describe su atracción por el tipo de universo melodramático –a menudo estigmatizado y sexualmente cargado– con el cual se asocia su producción literaria. Para ella, dichos temas e imágenes se presentan cual si fueran un sino casi inevitable, en parte un remojo en la tradición musical del bolero que da título a varias de sus obras, y en parte una herencia de su propia identidad afrocaribeña, con el consabido estereotipo y comercialización translocal. Santos Febres sostiene: «no podemos negar que por muchos años el Caribe ha sido la fábrica del deseo del resto del mundo. [...] Opino que muchos de los escritores caribeños hacen una de dos cosas: tratan de irse por encima de ese estereotipo y niegan una realidad caribeña –escriben entonces novelas muy nostálgicas, que niegan la cuestión del deseo y del cuerpo y se alejan de tratar temas de raza, religión, cotidianidad caribeña–. Yo eso lo entiendo, porque se quieren salir del condena'o estereotipo que nos tiene encarcela'os. Mi respuesta es otra: tratar de incluir las cosas que se piensan como exóticas y develarlas como un tipo de conocimiento diferente: hay una risa, un gozo, una manera de pensar el deseo y experimentar el cuerpo de manera diferente que es tan valiosa como la de cualquiera. Ahí es donde me sitúo, porque no quiero ser otra cosa que caribeña» (Reyes, s/p). Puede que haya risa, pero también hay dolor en ella e incomodidad en el lector, una

hiperconciencia de las limitaciones de un mundo que nunca ha hecho ni hará lugar para su cuerpo, su raza y su nación.

A poco de desembarcar en la isla que hoy conocemos como Puerto Rico, durante su segundo viaje, Cristóbal Colón descubrió que los habitantes taínos de la isla llamaban a su tierra «Borinqueña», nombre que todavía se utiliza poéticamente y políticamente para designar a la isla y a su pueblo (boricuas). La naciente colonización española diezmó casi totalmente a la población taina nativa, y, más pronto que tarde, los conquistadores españoles iniciaron la importación de esclavos del África, con lo cual contribuyeron, involuntariamente, a desarrollar una de las más importantes corrientes culturales de la identidad puertorriqueña. A mediados del siglo diecinueve, cuando el poderío colonial español iba desvaneciéndose en el hemisferio occidental, cientos de puertorriqueños se embarcaron en una fallida lucha de independencia. El «grito de Lares», como fue llamada la rebelión, tuvo una corta duración.

La isla de Puerto Rico, cedida a los Estados Unidos por el Tratado de París después de la guerra con España de 1898, sigue formalmente vinculada a los Estados Unidos como territorio no incorporado, según lo estipula la Ley Jones, y sus habitantes eligieron la denominación de «Estado libre asociado» (ELA) en una Convención Constitucional de mediados del siglo veinte. Los habitantes del país llevan pasaportes estadounidenses y tienen limitados derechos y deberes de ciudadanía, lo cual es motivo de candente discusión y continuos plebiscitos dentro de Puerto Rico, así como de debate en la escena internacional (por ejemplo, en las Naciones Unidas) y en el continente (el Congreso de los Estados Unidos). Los puertorriqueños pueden ser conscriptos en las fuerzas armadas de los Estados Unidos y, de hecho, han servido en mucho mayor número y con mayor distinción de lo que cabría esperar por la densidad demográfica de la isla. Sin embargo, dado que la isla no es un estado, los puertorriqueños no tienen representantes electos en el gobierno. Recientemente (verano de 2007), en un cambio de rumbo de potenciales consecuencias políticas a largo plazo, el gobierno norteamericano ha reconocido el derecho constitucional de los puertorriqueños a la ciudadanía de Puerto Rico, así como a la de los Estados Unidos.

Alguna vez conocida por su producción de caña de azúcar, la isla de Puerto Rico se hizo atractiva para las empresas transnacionales desde mediados del siglo veinte, en virtud de las favorables leyes fiscales y los proyectos de inversión coordinados por el gobierno de los Estados Unidos en el rubro de iniciativas de la «Operación Bootstrap». Todo ello desencadenó un vasto movimiento migratorio de las zonas rurales a las zonas urbanas, junto con otros cambios en la composición de la fuerza laboral (relevo del agro por la industria) y un crecimiento de la migración de San Juan a Nueva York. Durante este mismo período, el influyente político –y, más adelante, primer go-

bernador electo— Luis Muñoz Marín llegó a favorecer la actual condición de Estado asociado de la isla frente a la posibilidad de la independencia, apoyando tanto la penetración de capital norteamericano en la industria, como las masivas olas migratorias al norte de mediados de siglo. De hecho, la información censal de los Estados Unidos, actualizada en 2003, confirma que a la fecha hay más puertorriqueños en el continente (entre ellos los conocidos *Nuyoricans*) que en la isla.

Mayra Santos Febres creció rodeada de libros, pues sus dos padres eran maestros. A la edad de cinco años comenzó a escribir, incapacitada por el asma para trepar árboles o pasear en bicicleta junto con los otros niños. Al respecto afirma: «creo fielmente que fue la escritura que me devolvió el aliento» (Morgado, s/p). Su doctorado lo recibió en la Universidad de Cornell en 1992 con una tesis titulada *The Translocal Papers: Gender and Nation in Contemporary Puerto Rican Literature*, en la cual abordó el fenómeno del excepcionalismo cultural puertorriqueño desde la perspectiva de su bilocación como proyecto literario continental de los Estados Unidos y de la isla: «La translocalidad define a las literaturas que se escriben en condiciones de migración circular. Esta tesis presta atención a las prácticas literarias de cambio de código lingüístico entre el inglés y el español, a las referencias geográficas a Puerto Rico y Nueva York, así como a la digresión narrativa y la construcción de la identidad a través de la literatura» (sumilla de tesis). Mientras estudiaba el posgrado, Santos Febres publicó sus dos primeros libros, ambos de poesía, y, poco después de ocupar su actual cátedra como profesora de literatura en la Universidad de Puerto Rico, publicó su primer volumen de cuentos. Hoy en día, Mayra Santos Febres es una escritora prolífica y galardonada, que tiene en su haber cuatro volúmenes de poesía, dos de cuento, tres novelas, varios guiones y proyectos de obras de no ficción –todos escritos en un período de apenas quince años–. Es muy solicitada como dinámica lectora de su propia obra, como personalidad de la radio y la televisión, como profesora visitante en los Estados Unidos, Europa y América Latina, y como pensadora profunda y provocadora. Sus obras son muy reconocidas como el producto de una de las voces más originales y poderosas en la narrativa actual de América Latina.

Después de recibir dos importantes premios en un plazo muy breve, uno por cada colección de relatos, Santos Febres replanteó su carrera. Como señala en la conversación que sostuvo con su colega el escritor Jaime Manrique, «El premio Letras de Oro permitió que me visualizara junto a otros escritores latinoamericanos. Ello significaba que podía competir y ganar un premio literario fuera de la isla. Pero la verdadera partida empezó cuando gané el Juan Rulfo. En la historia de los premios, solamente otro puertorriqueño había ganado antes que yo; se trataba de Ana Lydia Vega. Así que el premio me puso en el mapa. Podía sentir que algo grande había pasado, que había un

antes y un después. El premio también me animó a expandir el alcance de mi obra. Fue después de ganarlo cuando empecé a escribir *Sirena Selena*. Las dos colecciones de cuentos, *Pez de vidrio* y *El cuerpo correcto*, en general tratan de mujeres urbanas que se encuentran en una situación inusual o difícil que necesitan resolver. Los más logrados, como «Marina y su olor» o «Nightstand» –ambos muy estudiados–, muestran a heroínas fieras de gran sensualidad y abierta sexualidad, que desafían las expectativas acerca del rol «apropiado» de la mujer en una sociedad expuesta a cambios vertiginosos.

Su segunda novela, *Cualquier miércoles soy tuya*, es un thriller detectivesco al estilo de Raymond Chandler, pero Santos Febres acota que la concibió, de manera muy autoconsciente, como una historia de detectives *diferente*. Es una historia escrita desde el punto de vista femenino en un género estereotípicamente masculino, y está imbuida de ritmo caribeño: «Yo intento retratar nuestra variedad local de violencia y corrupción en la isla y [en] el Caribe. Esta novela está ambientada en el Puerto Rico de nuestros días y tiene que ver con muchos de los problemas que más afligen a esta atravesada isla: la pobreza, el desempleo, la corrupción, la delincuencia, las drogas. La novela se centra en las aventuras, si podemos llamarlas así, de Julián Castrodad, un periodista desempleado que consigue un trabajo en el Hotel Tulán después de ser despedido de su periódico, y lo acompaña en sus esfuerzos por resolver el misterio de una joven mujer que periódicamente se aloja en el hotel. Ahí se alquila habitaciones por horas a los traficantes, las prostitutas y los políticos corruptos, sin preguntarle nada a nadie. Una mujer bella y madura llega en su automóvil Mercedes Benz y pasa la noche con una botella de brandy. Su historia se entrelaza con otras dos: la de un conocido traficante y la de un abogado laboralista. En el centro de la novela yace una pregunta en torno de la masculinidad y su relación con la violencia, el poder y la corrupción en un país que sigue siendo colonia de los Estados Unidos. ¿Es esa una masculinidad también colonizada? ¿De qué forma? ¿Qué la diferencia de algunas ‘feminidades’? Supongo que esa es la razón por la que mi novela ‘oscuro’ me salió tan bizarra. No podía dejar de lado la formación de género como punto de partida» (Manrique, s/p).

La novela más reciente de Santos Febres, *Nuestra señora de la noche*, retoma una conocida historia basada en un escándalo de la vida real que ya ha inspirado a muchos autores, entre ellos Rosario Ferré («Cuando las mujeres quieren a los hombres») y Manuel Ramos Otero («El cuento de la mujer del mar»), y que incluso ha sido llevada al cine por Efraín López Neris (*A Life of Sin*, 1979). Isabel Luberza Oppenheimer (ca. 1910-1974) fue la prostituta más famosa de Puerto Rico. Conocida como «Isabel la negra», era la propietaria y regenta del Elizabeth's Dancing Club en Ponce y, según la leyenda, no sólo ofrecía sus servicios a los jóvenes conscriptos, sino que también era notoria su influencia entre los políticos, el clero y los hombres de negocios. La

novela de Santos Febres vuelve a contar esta historia con un destello de simpatía. Isabel es retratada entonces como una joven sensible y brillante, abandonada por su madre, que se abre paso en un mundo que la juzga con dureza y le da escasas oportunidades de respeto, aceptación, amor o sosiego. Su relativo éxito debe tanto a los poderes seductores de su inteligencia como a los de su cuerpo, y sólo por eso la protagonista merece respeto. La pobreza, el racismo y el analfabetismo son dimensiones irreductibles de la vida de Isabel. Sin embargo, a pesar de la violencia que la rodea, ella rehusa ceder a la victimización, aunque el lector no ignora que la Isabel histórica tuvo una vida trágica, sellada con su asesinato.

Las cualidades que definen a las polémicas obras en prosa de Santos Febres también ofrecen claves para comprender su poesía. Al igual que su prosa, gran parte de su poesía sirve de conducto para la protesta social. En opinión de la autora: «la poesía es mi maestra. Nada da mejor forma a los mapeos emocionales de una descripción o los subtextos de un diálogo. La conciencia poética hace que todo escritor sea muy consciente de la forma y el contenido sensuales de cada imagen y cada palabra» (Manrique, s/p). Lo anterior, en su primer libro de poesía, significa escribir por medio de la genealogía y el cuerpo femeninos:

después de tanta voz hecha  
madres, abuelas  
he aprendido otros rumbos  
hacia los que debo anunciararme  
canto que desgarrar del cuerpo  
para mi alimentación. (*Anamú* 72)

El volumen rinde homenaje a un nutrido conjunto de mujeres puertorriqueñas, célebres o anónimas, que actúan como precursoras literarias y literales de la autora. La primera sección, «Conjuro de anamú», honra a su abuela y a su madre, esas mujeres cuyo trabajo sostuvo a la familia y que de esta manera abrieron nuevas posibilidades de logro para la siguiente generación: la abuela que tuvo un acceso limitado a la educación, la madre que enseñó en una escuela, y la hija que culminaría estudios de posgrado. Ahora que Mayra Santos Febres es, a su vez, la madre lucía de su propia hija biológica (también tiene un hijo), el libro reviste connotaciones casi visionarias. En la segunda sección del volumen, «Conjuro de manigua», la autora igualmente reconoce a sus precursoras literarias: a poetas como Ángela María Dávila y Julia de Burgos; a Carmín Pérez («alimentándose de palomas en la cárcel de Arecibo, 1951»); a la estudiante universitaria Antonia Martínez, muerta en una manifestación en 1970; a Adolfina Villanueva, quien en 1980 cayó abatida mientras protestaba por el derecho a la autonomía de su isla; a La Lupe, cantante y figura espiritual; y a Lolita Lebrón, que dirigió el ataque

al Congreso de los Estados Unidos en 1954. (Como en el caso de muchos intelectuales de Puerto Rico, las simpatías de Santos Febres se alinean generalmente con el Partido Independentista Puertorriqueño o PIP, en oposición al que favorece la transformación de la isla en otro Estado de la unión, el Partido Nuevo Progresista o PNP, y al partido en pro del *Commonwealth*, el Partido Popular Democrático o PPD.)

Después de *Anamú y manigua*, Santos Febres publicó *El orden escapado*, pequeño tomo que reflexiona sobre el proceso de la escritura («Y así / esta palabra despeinada / extiende el dedo para tocarte», *Orden* 9), acercando los rumores de la charla, del viento, de las sabrosas variaciones de la «descarga». Pero es en sus más recientes libros de poesía donde Mayra Santos Febres se reencuentra con la protesta a viva voz de *Anamú*, con la indignación de una voz poética que desgarra la forma lírica. Tanto *Boat people* como *Tercer mundo* son libros de ira. El primero rinde tributo a toda la gente a la deriva, a quienes no tienen papeles ni credenciales claras como piel y cabello. En la misma vena, *Tercer mundo*, dice la autora, fue menos un proyecto poético que «un grito... un libro rabioso... un estallido» (*Tercer* 6). Y una respuesta tardía, como también la llama: después de tres años de escritura, concluía su posgrado en el estado de Nueva York y regresaba a Puerto Rico sólo para encontrar un país cambiado. Como de costumbre, Santos Febres utiliza el libro para explorar la posibilidad de su propia complicidad en los cambios neoconservadores producidos a su alrededor. En este sentido, la sección que se titula «Tercer mundo» es algo así como una respuesta al «I sing» de Walt Whitman con una variación singular, en la cual la música del norteamericano se transforma en el más violento «grita, sí» de los diecisiete poemas en prosa. El volumen también contiene una reflexión de abrasadora potencia sobre su complicidad, el «Cuaderno de las traiciones»:

he dicho mayra santos con la vergüenza  
de tener que explicar que aun este poema  
es un intento mentiroso  
desde este espacio de carne  
que quisiera trabajarse como eso  
como carne con olfato y desplazamiento, como eso  
como una maquinita que se convierte en papel sin mediaciones  
y se tira a sí misma a la basura cuando no sirve  
o se pega en las paredes  
lleva inscrita toda palabra efectiva (*Tercer mundo* 79-80)

Esta voz traidora, este oprobio, es lo que da lugar a la única esperanza de engendrar la palabra efectiva.

## SIRENA SELENA VESTIDA DE PENA

Santos Febres comenta que el telón de fondo de esta novela es la experiencia vivida: «Trabajé por algún tiempo en ACT-UP Puerto Rico, una organización que intentaba llevar información a las comunidades de alto riesgo de infectarse de SIDA. A causa de este trabajo descubrí ‘El Danubio Azul’, un antro travestí de mala muerte en donde conocí y me hice amiga de muchas muchachas del ambiente. De sus historias salió la Sirena» (Morgado, s/p). *Sirena Selena vestida de pena* narra las aventuras del héroe/heroína del título y de su mentor/a, Miss Martha Divine (o Fiol), mientras se trasladan con su glamour puertorriqueño a la todavía casta República Dominicana, para así presentarle a la isla hermana las seducciones del *drag performance*. Sin embargo, el proyecto de Martha no es puramente altruista: las leyes laborales de los Estados Unidos prohíben la explotación de la menor de edad Sirena en su país de origen, mientras que en la República Dominicana, más relajada, no hallarán tales obstáculos. En una historia paralela, el lector se entera de las vidas de dos jóvenes dominicanos que trabajan en un bar hotel gay atendiendo a turistas y gente del lugar, generalmente homosexuales «tapaditos».

El relato se apoya en la referencia y la fusión de por lo menos dos tradiciones mítico-folclóricas. La primera de estas tradiciones es el mito clásico de las sirenas en la *Odisea* homérica, esas mujeres monstruosas que, con su canto seductor, atraen a los incautos marineros hacia un naufragio mortal; la segunda es un antiguo cuento de hadas europeo cuya versión más conocida fue escrita por Hans Christian Andersen en el siglo diecinueve (y popularizada todavía más por la versión animada de Disney): la trágica historia de la sirenita que se enamora de un príncipe y pierde su voz cuando trueca su cola de pez por la desdicha de unos pies humanos.

Otro plano del relato es el homenaje a las magistrales representaciones de la cantante de boleros en la narrativa contemporánea del Caribe, desde el retrato de Iris Chacón en *La guaracha del Macho Camacho* (1976) de su compatriota puertorriqueño Luis Rafael Sánchez, hasta la representación de «Estrella» en las secciones tituladas «Ella cantaba boleros» en *Tres tristes tigres* (1967) del cubano Guillermo Cabrera Infante. Anotemos que estos narradores crean personajes en cuya representación, como la Sirena de Santos Febres, la enigmática fuente de la música pura y perfecta deriva de una presencia física intensa y ambivalente. Lo que debemos subrayarse aquí es que, en todos estos casos, tanto en la narrativa contemporánea como en el mito clásico, hay un disfraz y un desenlace trágico, junto con la insinuación de algo monstruoso

---

1 A grandes rasgos, lo que sigue es una versión ligeramente modificada de mi artículo «She Sings Boleros: Mayra Santos Febres «*Sirena Selena*», *Latin American Literary Review* 29.57 (2001): 13-25.

que se esconde detrás de los disimulos de una promesa sensual, una combinación siniestra y tremadamente atractiva de características masculinas y femeninas.

Santos Febres enriquece y complica esta visión clásica (y canónicamente masculina) a través de una proyección invertida de la monstruosidad. En sus presentaciones/performances/lecturas, la autora específicamente se dirige a su propio cuerpo, inscrito por género y raza, como un significante inevitable que, según ella, está en cierto sentido travestido con respecto a las expectativas del auditorio sobre el género y la raza adecuados para el cuerpo y la identidad de un escritor, especialmente cuando éste opta por escribir abiertamente sobre la sexualidad. Santos Febres anota que, en *Sirena Selena*, ella figura una presentación ficticia inspirada en su propia experiencia vital así como en su investigación y su imaginación creativa. Rosemary Feal nos recuerda cómo, «en los últimos años, hemos sido testigos de un vivo interés en cuestiones eróticas por parte de las escritoras y la crítica feminista: las mujeres han producido nuevas modalidades de ‘ficción sexual’ y han proporcionado valioso comentario intelectual sobre las maneras en que estos textos se apartan de sus orígenes masculinistas» (216). Santos Febres no puede sino apartarse de estos orígenes masculinistas por ser el suyo un cuerpo atravesado por códigos innegables que la identifican como minoría étnica y como mujer. De modo semejante, el subtexto narrativo de *Sirena Selena* se nutre de la hipérconciencia de la autora respecto de la inevitable lectura de su voluntario o involuntario performance corporal –en las fotos de portada o en las giras donde presenta sus libros–. Aquí también las normas de apreciación estética recubren nuestras expectativas en cuanto a la pertinencia de los temas narrativos, la legitimidad de la autoría, la objetividad de la recepción y la crítica, arrojándonos de vuelta, como plantea Feal, «a la escenificación de actos performativos de género en los cuales la identificación sexual, la fantasía de una fantasía, sintomáticamente se codifica a través de la impostura y la parodia» (216). O, como Martha Divine declara ante el público del cabaret en su monólogo final: «Esta vida moderna le saca el monstruo a cualquiera» (197).

Santos Febres ofrece dos posibilidades para resolver este enigma de una seducción que emana de una hermosa monstruosidad; en la novela, ambas se cifran, elocuentemente, en lo que podríamos llamar la oposición entre la Verdad y la Realidad. Martha, por ejemplo, es una firme creyente en la Verdad. Por esta razón recoge de la calle a un niño drogadicto de Puerto Rico dotado de una voz maravillosa, y lo ayuda a «convertirse en quien en verdad era» (5), una draga caribeña que se especializa en cantar boleros. Es curioso que sus afanes representen, en gran medida, una reelaboración del concepto imperante, y heterosexista, de que la verdad de la masculinidad o feminidad consiste en adecuar un núcleo interior con una apariencia exterior. Al mismo tiempo, Martha sabe que el reiterado performance de una deseada identidad

de género refleja y refuerza una presunta verdad interior. Para Martha, el niño sólo conseguirá armonizar su ser interior y exterior cuando haya sido minuciosamente recreado como la diva de cabaret Sirena Selena. La ironía, por supuesto, es que esta verdad y esta armonía se logran a través de la desquiciadora naturaleza bifurcada de una figura mítica que –medio humana, medio monstruosa– es totalmente seductora. En el mejor de los casos, tal es una verdad equívoca, y pone de relieve lo que Muñoz describe como una «narrativa reconstruida de la formación de la identidad que localiza la representación del yo precisamente en el punto donde los discursos del esencialismo y el constructivismo hacen corto circuito» (6).

Cada minuto de esta verdad construida al detalle requiere vigilancia y demanda cuidado, y no sólo porque la draga necesite enmascarar ciertas desafortunadas características sexuales primarias y secundarias con el fin de «pasar». El problema es que «feminidad» y «mujer» son términos en sí mismos equívocos en la cultura heterosexual: como señala Judith Butler, el nombre propio de mujer «sólo puede ser un tipo de escenificación (*mime*) radical, que busca sacudir al término de sus presupuestos ontológicos» (38). Que lo *drag* modele su verdad a partir de una imagen de la feminidad de suyo mediada por la imitación, sienta una duda ontológica que crea problemas dobles y abre oportunidades enormes. Dado que el lugar de la mujer es siempre un tipo de sitio performativo, la ubicación de lo *drag* en el lenguaje no puede ser sino inestable. La insistencia en ser/encarnar cualquier tipo de verdad refleja el temor/conocimiento de que lo femenino se apoya en una jugada retórica siempre penetrada de una cierta incorrección lingüística fundamental. Y, ya que el portador de la verdad en este caso es a la vez una performer draga y una ciudadana minoritaria, esta distancia e incorrección del actuar/ser se intensifica.

En su estudio sobre los artistas de performance latinos, Muñoz se apoya en la útil metodología de «desidentificación» con la finalidad de abrirse paso por un laberinto análogo. La desidentificación, para el crítico, es «una manera de oscilar entre la recepción y la producción» que sirve a la vez como método de crítica literaria y como modo performativo. Según Muñoz, este método crítico consiste en el «performance hermenéutico de decodificar [...] cualquier [...] campo cultural desde la perspectiva de un sujeto minoritario que ha sido privado del poder en esa jerarquía representacional» (Muñoz, 25). Para los sujetos minoritarios, es «un modo performativo de reconocimiento táctico» desplegado «en un esfuerzo por resistir el discurso opresivo y normalizador de la ideología dominante» (97). Hay casos en los cuales los resultados serán dolorosos (encontrar el yo significa negar el yo), y hay otros que permitirán la aparición de una productiva «confusión táctica» (*tactical misrecognition*) que facilitará la manipulación y elaboración de narrativas de identidad que superen los límites prescritos por la cultura ideológica dominante (95).

## OBRAS CITADAS

- Butler, Judith. *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of «Sex»*. Nueva York: Routledge, 1993.
- Cabrera Infante, Guillermo. *Tres tristes tigres*. Barcelona: Seix Barral, 1970.
- Dean, Tim. *Beyond Sexuality*. Chicago, Ill.: University of Chicago Press, 2000.
- Delgado, Celeste Frazer y José Esteban Muñoz, eds. *Everynight Life: Culture and Dance in Latin/o America*. Durham, NC: Duke University Press, 1997.
- Feal, Rosemary Geisdorfer. «Cristina Peri Rossi and the Erotic Imagination». En *Reinterpreting the Spanish American Essay: Women Writers of the 19th and 20th Centuries*. Ed. Doris Meyer. Austin, Tex.: University of Texas Press, 1995: 215-226.
- Ferré, Rosario. *Papeles de Pandora*. México: Joaquín Mortiz, 1987.
- González Echevarría, Roberto. *The Voice of the Masters: Writing and Authority in Latin American Literature*. Austin, Tex.: University of Texas Press, 1985.
- Manrique, Jaime. «Mayra's Siren Song». *Críticas*. 1º de abril, 2003. <<http://www.criticasmagazine.com/article/CA291501.html>>
- Morgado, Marcia. «Literatura para curar el asma: Una entrevista con Mayra Santos Febres». *The Barcelona Review* 17 (marzo-abril 2000). <[http://www.barcelonareview.com/17s\\_ent\\_msf.htm](http://www.barcelonareview.com/17s_ent_msf.htm)>
- Muñoz, José Esteban. *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*. Minneapolis, Minn.: University of Minnesota Press, 1999.
- Reyes, Dean Luis. «Mayra Santos Febres: Libertad enmascarada». *La jiribilla*. 32 (diciembre 2001). <[http://www.lajiribilla.cu/2001/n32\\_diciembre/858\\_32.html](http://www.lajiribilla.cu/2001/n32_diciembre/858_32.html)>
- Ramos Otero, Manuel. *Cuento de la mujer del mar*. Río Piedras: Huracán, 1979.

## OBRAS DE MAYRA SANTOS FEBRES

### POESÍA

*Anamú y manigua*. Río Piedras: La Iguana Dorada, 1991.

*El orden escapado*. Primer premio, revista *Tríptico* 1988; pub. Hato Rey: Tríptico, 1991.

*Tercer mundo*. México: Trilce, 2000.

*Boat people*. San Juan: Ediciones Callejón, 2005.

### NARRATIVA

*Pez de vidrio*. Premio Letras de Oro; pub. 1995; 2a. ed. aumentada. Río Piedras: Huracán, 1996.

*El cuerpo correcto*. Premio Juan Rulfo. San Juan: R & R Editoras, 1998.

*Sirena Selena vestida de pena*. Barcelona: Mondadori, 2000.

*Cualquier miércoles soy tuya*. Barcelona: Mondadori, 2002.

*Nuestra señora de la noche*. Madrid: Espasa Calpe, 2006.

### TEATRO/TELEVISIÓN

*Matropofagia* (estrenada Cuba, 2000)

*Las guerreras*. Miniserie. Tu Universo Televisión (canal 6). 11-13 de septiembre, 2007.

### ENSAYO

*The translocal papers: gender and nation in contemporary Puerto Rican literature*. Tesis de doctorado. Cornell University, 1992.

«Prólogo». *Mal(h)ab(l)ar: Antología de nueva literatura puertorriqueña*. Ed. Mayra Santos-Febres. San Juan: Yagunzo, 1997. 13-25.

*Sobre piel y papel*. San Juan: Ediciones Callejón, 2005.

«Tegology-Tegología». Comentario. *The Underdog/El subestimado*. Por Tego Calderón. Jiggiri Records, 2006.

«Lugarmanigua» (blog). <<http://mayrasantosfebres.blogspot.com/>>

## BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

- Arroyo, Jossianna. «Sirena canta boleros: travestismo y sujetos transcaribeños en *Sirena Selena vestida de pena*». *Centro Journal* 15.2 (2003): 39-51.
- Barradas, Efraín. «*Sirena Selena vestida de pena* o el Caribe como travestí». *Centro Journal* 15.2 (2003): 53-65.
- Birmingham-Pokorny, Elba D. «‘The Page on Which Life Writes Itself’: A Conversation with Mayra Santos Febres». And «Reclaiming the Female Body, Culture, and Identity in Mayra Santos-Febres’s ‘Broken Strand’». En *Daughters of the Diaspora: Afro-Hispanic Writers*. Ed. Miriam DeCosta-Willis. Kingston, Jamaica: Randle, 2003.
- \_\_\_\_\_. «Postcolonial Discourse and the Re-Thinking of Gender, Identity, and Culture in Mayra Santos Febres’s ‘Broken Strand’». *Diáspora: Journal of the Annual Afro-Hispanic Literature and Culture Conference* 10 (Spring 2000): 29-37.
- Castillo, Debra A. «She Sings Boleros: Mayra Santos Febres’ *Sirena Selena*». *Latin American Literary Review* 29.57 (2001): 13-25.
- Cuadra, Ivonne. «¿Quién canta? Bolero y ambigüedad genérica en *Sirena Selena vestida de pena* de Mayra Santos-Febres». *Revista de Estudios Hispánicos* {Río Piedras, Puerto Rico} 30.1 (2003): 153-63.
- Díaz, Luis Felipe. «La narrativa de Mayra Santos y el travestismo cultural». *Centro Journal* 15.2 (2003): 25-36.
- Gelpí, Juan G. *Literatura y paternalismo en Puerto Rico*. Río Piedras: Universidad de Puerto Rico, 1993.
- Goldman, Dara E. *Out of Bounds: Islands and the Demarcation of Hispanic Caribbean Identity*. Bucknell Studies in Latin American Literature and Theory. Lewisburg, Penn.: Bucknell University Press, 2007.

- González-Allende, Iker. «De la pasividad al poder sexual y económico: El sujeto activo en *Sirena Selena*». *Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana* 34.1 (2005): 51-64.
- Grau-Lleveria, Elena. «Mayra Santos Febres's *Cualquier miércoles soy tuya: In Search of a Literary Tradition*». *Revista de Estudios Hispánicos* 31.2 (2004): 3-15.
- \_\_\_\_\_. «*Sirena Selena vestida de pena* de Mayra Santos Febres: Economía, identidad y poder». *Hispanic Research Journal: Iberian and Latin American Studies* 4.3 (2003): 239-50.
- Jiménez, Luis A. «El retrato literario de la abuela de color en la poesía de Mayra Santos Febres». *Diáspora: Journal of the Annual Afro-Hispanic Literature and Culture Conference* 12 (2002): 26-35.
- Kors, Joshua. «*Sirena Selena*» (reseña). *Hopscotch: A Cultural Review* 2.4 (2001): 171.
- La Fountain-Stokes, Lawrence. «The Queer Politics of Spanglish». *Critical Moment* 9 (2005). <<http://criticalmoment.org/issue9/articles/stokes.html>>
- Maeseneer, Rita de. «Los caminos torcidos en *Sirena Selena vestida de pena* de Mayra Santos-Febres». *Actual* 3, no. 55-56 (2004): 87-104.
- Morell, Hortensia. «Las paradojas de la masculinidad en *Sirena Selena vestida de pena*». *Caribe: Revista de Cultura y Literatura* 8.2 (2005-2006): 7-18.
- Paravisini-Gebert, Lizabeth. «Unchained Tales: Women Prose Writers from the Hispanic Caribbean in the 1990s». *Bulletin of Latin American Research* 22.4 (2003): 445-64.
- Peres Alós, Anselmo; Kahmann, Andrea Cristiane. «La ruptura con el continuum sexo-género-deseo: Algunos apuntes acerca de la obra *Sirena Selena vestida de pena*, de Mayra Santos-Febres». *Espéculo: Revista de Estudios Literarios* 29 (2005): s/p.
- Rivera, Juan Pablo. «Lenguas madrinas: *Nuestra señora de la noche* y el bilíngüismo de *Sirena Selena*». *Ciberletras* 16 (2007). <<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v16/rivera.html>>
- Rivera Villegas, Carmen M. «La celebración de la identidad negra en 'Marina y su olor' de Mayra Santos Febres». *Espéculo: Revista de Estudios Literarios* 27 (2004): s/p.
- Rodríguez Jiménez, Rubén. «Escritura transexual y borrón de identidad en *Sirena Selena vestida de pena*». *Ciberletras* 9 (2003): s/p.
- Sandoval Sánchez, Alberto. «*Sirena Selena vestida de pena*: A Novel for the New Millennium and for New Critical Practices in Puerto Rican Literary and Cultural Studies». *Centro Journal* 15.2 (2003): 5-23.
- Sauriol, Lise. «Interculturalidad y construcciones identitarias en la narrativa de Mayra Santos Febres: una propuesta de diálogo dialógico». *Tinkuy* 1 (2005): 93-100.

- Torres, Daniel. «La erótica de Mayra Santos-Febres». *Centro Journal* 15.2 (2003): 99-105.
- Torres, Víctor Federico. «Mayra Santos Febres: Bio-bibliografía». *Revista de Estudios Hispánicos* {Río Piedras, Puerto Rico} 27.2 (2000): 471-8.
- Van Haesendonck, Kristian. «El arte de bregar en dos novelas puertorriqueñas contemporáneas: *Sirena Selena vestida de pena y Sol de medianoche*». *Revista de Estudios Hispánicos* {Río Piedras, Puerto Rico} 30.1 (2003): 141-52.
- \_\_\_\_\_. «Enchantment or Fright? Identity and Postmodern Writing in Contemporary Puerto Rico». En *Cultural Identity and Postmodern Writing*. Ed. Theo d'Haen y Pieter Vermeulen. Amsterdam: Rodopi, 2006.
- \_\_\_\_\_. «*Sirena Selena vestida de pena* de Mayra Santos-Febres: ¿transgresiones de espacio o espacio de ansgresiones [sic]?» *Centro Journal* 15.2 (2003): 79-96.

## TESIS UNIVERSITARIAS

- Abreu Torres, Dania. *El cuerpo incorrecto: cuerpos y confrontaciones en la narrativa de Mayra Santos-Febres*. <<http://purl.fcla.edu/fcla/etd/UFE0004874>>. Tesis de maestría. University of Florida, 2004.
- Acevedo Román, Marilourdes. *Transgresión y compromiso: la mujer como protagonista y eje en seis cuentos de la colección Pez de vidrio de Mayra Santos Febres*. Tesis de maestría. Universidad de Puerto Rico, Recinto Universitario de Mayagüez, 2003.
- Charneco Sakagami, Susan Cristina. *Zonas de placer y contrapunteo en los cuentos de Mayra Santos Febres, Ana Lydia Vega y Rosario Ferré*. Tesis (A.B., Honors in Romance Languages and Literatures). Harvard University, 2004.
- Costello, Kathleen Ann. *The composition of culture: popular music and social identity in the contemporary Hispanic Caribbean novel*. Tesis de doctorado. University of Iowa, 2005.
- Ferly, Odile. *Women writers from the Francophone and Hispanic Caribbean at the close of the twentieth century: en-gendering Caribbeanness*. Tesis de doctorado. University of Bristol, 2002.
- González Rivera, Jeanelize B. *La humanización de lo perverso: erotismo y subversión en la obra de Mayra Santos Febres*. Tesis de doctorado. University of Massachusetts Amherst, 2006.
- Horn, Maja. *Sounding out: gender, sexuality, and performance in Caribbean and Caribbean American writing*. Tesis de doctorado. Cornell University, 2005.

- Natal Medina, Freddie Javier. *La representación/autorepresentación de la negritud en tres cuentos de Ana Lydia Vega y tres cuentos de Mayra Santos Febres*. Tesis de maestría. Universidad de Puerto Rico, Recinto Universitario de Mayagüez, 2001.
- Pagán Vélez, Alexandra. *La construcción del travesti en Sirena Selena vestida de pena*. Tesis de maestría. Universidad de Puerto Rico, Recinto Universitario de Mayagüez, 2005.
- Sauriol, Lise. *De Rosario Ferré a Mayra Santos Febres: hacia otra forma de narrar la marginalidad*. Tesis de maestría. Université de Montréal, 2004.
- Turner, Jasmine Meredith. *The text as a tool for rebellion in three stories by Boullosa, and, Rebellion and identity in «La escritora» by Santos Febres*. Tesis de maestría. Brigham Young University, 2001.
- Valle, Sonia E. *Resistance and Transgression of the Caribbean Feminine Other*. Tesis de doctorado. Tulane University of Iowa, 2006.
- Villaflaño, Camille M. *La reconceptualización del cuerpo en la narrativa de Mayra Montero y Mayra Santos Febres*. Tesis de doctorado. Arizona State University, 2001.

# SIRENA SELENA

VESTIDA DE PENA

## I

Cáscara de coco<sup>1</sup>, contento de jirimilla<sup>2</sup> azul, por los dioses dí, azucarada selena, suculenta sirena de las playas alumbradas, bajo un spottlight confíésate, lunática. Tú conoces los deseos desatados por las noches urbanas. Tú eres el recuerdo de remotos orgasmos reducidos a ensayos de recording. Tú y tus siete moños desalmados como un ave selenita, como ave fotoconductora de electrodos insolentes. Eres quien eres, Sirena Selena... y sales de tu luna de papel a cantar canciones viejas de Lucy Fabery<sup>3</sup>, de Sylvia Rexach<sup>4</sup>, de la Lupe<sup>5</sup> sibarita, vestida y adorada por los seguidores de tu rastro...

- 
- 1 *Cáscara de coco*: tiene que ver con santería donde se usa la cáscara de coco para adivinación; a la Sirena la relacionaban los lectores con Ochun.
  - 2 *Jirimilla*: una ‘mala’ pronunciación de ‘jiribilla’. Término musical afroantillano. Se usa para decir que alguien ‘llevaba la música por dentro’ o ‘tenía algo por dentro/ una tranquilidad de algún tipo’.
  - 3 *Lucy Fabery*: Luz Ercilla Fabery Zenón, cantante portorriqueña de gran actuación durante los años ‘40 y ‘50. De voz ronca y estilo sensual su vestimenta alternaba disfraces de sirena, de pantera negra, de sierpe, de pavo real, de marabú, con ropa glamorosa diseñada por renombrados modistas cubanos, mexicanos y portorriqueños de la época.
  - 4 *Sylvia Rexach*: (1921-1961). Considerada una de las mejores compositoras de música popular hispana.
  - 5 *La Lupe*: Guadalupe Victoria Yolí Raymond (1939-1992) cantante cubana, dueña de una particular forma de cantar, llena de energía, sumamente famosa en la década del ‘60.

## II

**E**n el avión, sentadito de chamaco<sup>6</sup> con la Martha, que es toda una señora veterana de miles candilejas –El Cotorrito, Boccaccio, Bachelors. Hasta hizo shows en «La Escuelita» calle 38, New York. Hasta tuvo marido asiduo que le montó apartamento en El Condado. —Así como tú ahora, niña, que estás en la punta de tu cenit. Yo era su decente mujercita cuando venía a Puerto Rico desde Honduras. El era negociante, mi marido. Y como tengo sangre de empresaria, aprendí de él a llevar libros más le saqué cuanto pude para montarme mi propio negocito. Ni pienses que iba a quedar abandonada cuando el marchante se cansara. Yo en la calle de nuevo, jamás de los jamases, demasiadas bosteaderas<sup>7</sup> me costaron ya los trasplantes y las hormonas que me hacen fabulosa. Sorry, nena. Me malacostumbré al buen vivir.

Psss, contentarme con ser una simple mantenida...

Martha, toda una señora, su guía, su mamá. La que nunca tuvo, la que lo sacó de la calle para ponerlo a cantar en «El Danubio Azul». Era alta y rubia oxigenada, ya con sus arrugas, con su par portentoso de pechos de silicon con piel increíblemente tersa por las hendiduras del escote. Bronceada y de piernas largas, siempre llevaba las uñas esmaltadas de rojo granate, todo un coágulo de sangre en la punta de cada uno de sus dedos, los de los pies, los de las manos. No exhibía un solo pelo que la delatara. Sólo su altura y su voz y sus ademanes tan femeninos, demasiado femeninos, estudiadamente femeninos. Su dentadura era perfecta, sin una mancha de nicotina, aunque fumaba sin parar. Este hábito acaso explicara aquella voz granulenta, como si millones de partículas de arena se hubiesen aposentado en la garganta, en el cuello largo y bien humectado, arrugado un poco ya, pero elegante, espigado en una curva

6 *Chamaco*: en lenguaje coloquial, muchacho joven; posiblemente despectivo de *chamo* (en Venezuela, muchacho).

7 *Bosteadera*: anglicismo. Se refiere a ‘oficios de sexo’ y que para ahorrar dinero y pagarse la transformación, tenía que acudir a favores sexuales específicamente ligados con el busto o con esas áreas entre el cuello y la cintura. También uso general para referirse al hecho de alabar exageradamente a personas que le podían ser de provecho.

sigilosa que terminaba hacia arriba en cabellera con permanente, hacia abajo en espalda un tanto ancha, pero espalda fina de mujer entrada en años, que había vivido ya muchas vidas.

«Vampiresa en tu novela, la gran tirana...» ensayaba en el avión la Sirena camino a la República Dominicana. Iban de negocios, él y Martha. Primer avión que coge, primera vez que brinca el charco. La segunda será a New York, lo presente. Allá a probar suerte como quien es.

Y no era que antes de Martha Sirena siempre hubiese sido un deambulante. Techo tuvo alguna vez la Selena, pero cuando se le murió la abuela de tanto limpiar casas de ricos no había nadie que velara por él. Tíos muertos, emigrados al extranjero. Madre de paradero desconocido. Servicios Sociales se lo quería llevar a un hogar. Pero bien sabía la Sirena que para él no había gran diferencia entre un hogar de crianza y un círculo en el infierno. Allí abusarían de él los más fuertes, le darían palizas, lo violarían a la fuerza para luego dejarlo tirado, ensangrentado y casi muerto en el piso sucio de un almacén. Así que Selena prefirió hacer de la calle su hogar. Antes con Valentina. Y después, con Martha, su nueva mamá.

Ahora iban juntas a la República Dominicana en plan de negocios. Martha le había enseñado a ahorrar. Martha le había enseñado a dónde ir por bases y pelucas bien baratas. Martha le había quitado el vicio de coca que le tenía los tabiques perforados y sangrantes. «Loca, que por ahí no se cae señorita», y le había dado otra opción que la de tirarse viejos en carros europeos. Le sacó el asco del semblante, le devolvió la dulzura a su voz. «Tú cantas como los ángeles del cielo» le había dicho un día emocionada la Martha, un día que Selena recogía latas por los alrededores del Danubio y, casi sin darse cuenta, tarareaba un bolero de los de su abuela. Lo cantó a viva voz, lo cantó como si se fuera a morir cuando terminara de cantarlo, lo cantó para percibirse ella misma de su agonía, como un perro agonizante lo cantó, como un perro de raza pero leproso, muriendo bajo una goma de carro recién desmantelado.

Las dragas<sup>8</sup> que le oyeron el bolero quedaron boquiabiertas. Estaban trabajando en la calle, negociando con clientes. Pero de repente empezaron a oír un murmullo de pena, una agonía desangrada que se le metía por las carnes y no las dejaban estar lo suficientemente alertas como para negociar precios de agarradas<sup>9</sup>, o de virazones<sup>10</sup> de maridos escapados de su hogar. No podían sino recordar cosas que les hacían llorar, y les despegaban las pestanas postizas de los párpados. Tuvieron que girar tacones y alisarse las pelucas para oír mejor. Así, lelas, lograron llamar a su manager, Miss Martha Divine, para que oyera aquel portento de bugarroncito<sup>11</sup> con voz de angel dominical.

8 *Draga*: anglicismo, de *drag queen*, el transvestista dedicado al espectáculo de vodevil.

9 *Agarrada*: en general, pelea («agarrarse a los puños»); en contexto, puede referirse a un encuentro sexual.

10 *Virazón*: barbarismo, de *virar*, refiriéndose al regreso de algo, en tiempos coloniales, de un huracán (los campesinos creían, durante la calma del ojo del huracán, que el mismo viraba; a esto le llamaban virazón.) En el contexto de la novela puede referirse a algo muy distinto, posiblemente a un ocasional ‘desliz’ homosexual del hombre casado.

11 *Bugarrón*: del Español *bujarrón*, ‘sodomita’; en PR probable anglicismo, de *bugger*, en argot, el maricón ‘macho’, entiéndase quien hace de ‘hombre’ en la relación homosexual.

Fue Lizzy Star quien logró avisar a Martha, a grito puro. Estaba más cerca de la puerta del «Danubio Azul», barcito de travestis descarrilados del cual era propietaria la divina, la esplendorosa Martha Divine. Fue cuestión de halar el mango<sup>12</sup>, merter la cabeza unos segundos y gritar «Martha corre, mira esto». Martha salió ahorada del Danubio, preparándose para lo peor. Pensaba que iba a tener que pelear con algún policía que, buscando propinas extras, pateaba a las muchachas, o le caía a macanazos a algún cliente. Pero no, eso no era. Tan pronto la puerta se cerró a sus espaldas, pudo oír una melodía sutil que mantenía a toda la calle en animación suspendida. Con la vista Martha buscó el origen de aquella voz. Lo encontró. Venía de la garganta de un muchachito, que, endrogado más allá de la inconciencia, cantaba y buscaba latas. Martha se quedó como todas las otras dragas, como todos los otros clientes, como todos los otros carros que paseaban calle abajo. Cuando reaccionó, la sangre de empresaria burbujeó por sus venas. Caminó hasta donde estaba el muchachito, lo invitó al bar, a tomarse una Coca-Cola. Le ordenó comida, se lo llevó a su apartamento, lo ayudó a romper vicio, lo vistió de bolerosa<sup>13</sup>. Poco a poco lo ayudó a convertirse en quien en verdad era. Y ahora se lo llevaba a la República Dominicana porque nunca la Selena se había montado en un avión. Iban de negocios, a ver si vendían su show a algún hotel. Sangre de empresarias.

De jovencito Selena iba nervioso, tal vez por la emoción del viaje, la premonición de una vida nueva a partir de ese plan de presentarse en otro país, aunque fuera en la isla de al lado. Ya había hecho su showcito en la Crasholetta<sup>14</sup>, ya les había cantado en privado a las locas más lujosas del ambiente. Pero era muy nena todavía como para ganarse contratos en los hoteles de la zona turística. «Ni mintiendo te lo dan, mi amor, que las leyes federales prohíben el child labour. ¿Tú no sabías eso? Así que mejor –le dijo su mamá– mejor nos vamos a la República Dominicana que allí no se tragan esos cuentos». Y ahora, gracias a las leyes federales, Sirena Selena estaba a punto de convertirse en la diva del Caribe. Despertaría ansias en todo un público nuevo con la ilusión de su canto. Se convertiría en la estrella de un show para hoteles de cuatro estrellas. Tendría un vestidor y luces y vestuarios confecionados con las mejores telas que se prestaran para el simulacro. Allí podría hacer al fin entera gala de su voz. Ay su voz, que no le fallara ahora su voz, virgen santa, que no le fuera a cambiar el timbre, que se le quedara así, dulce y cristalina. Sus compañeras de trabajo del Danubio no se cansaban de decirle que del centro del pecho le sale un gorgojo de pena percutida, pero siempre fresca, tan antigua y tan fresca como el mismísimo mal de amores sobre la faz de la tierra. Millones de gente le han dicho millones de cosas acerca de su voz. «Huele a miel tu voz, tu boca es una fruta», le había susurrado un día un admirador que intentó besarla. Ella acababa de cantar. Estaba exhausta de tanta puesta en escena. Así que se dejó besar. Dejó que la lengua de aquel hombre

12 *Halar el mango*: abrir la puerta por la manilla.

13 *Bolerosa*: Bailadora o cantadora de boleros.

14 *Crasholetta*: posiblemente corrupción y latinización de la voz inglesa *crash*, encuentro sexual de carácter casual.

le recorriera el hueco de sus dientes, le sorbiera la saliva densa de una noche de cabaret. Permitió que enredara la lengua con su lengua agotada, que le hiciera caricias para ver si así la aliviaba un poco. Pero a mitad de beso, Sirena notó que aquella boca buscaba algo más de lo que normalmente se busca en los besos. Aquella boca quería tragarse una melodía. Era un beso que buscaba devorarle la voz.

Cuando el admirador terminó de besarla, la miró victorioso. Sirena asumió de nuevo su papel de mujer misteriosa y se alejó sin más hacia la trastienda que le servía de camerino a todas las dragas del Danubio. Ondeo su menuda caderita, aguantó saliva ajena en la boca, sin tragársela, sospechando sabotaje. Cuando llegó a su camerino, se enjuagó la boca con agua de grifo, y con Listerine. Después, al llegar al apartamento de la Martha, hizo górgoras de pétalos de rosa y magnolia con ajo para espantar cualquier bacteria de envidia que se le hubiese quedado rondando por la boca.

Así se sentía ahora, con ganas de ponerse un paño con hojas de yerbabruja alrededor del cuello, de tomarse un trago de brandy con miel, agua de azahar y canela, tragarse una yema de huevo cruda, rezarle oraciones a San Judas Tadeo. Quería protegerse la voz. Bien que lo sabe la Sirena. Lo único que tiene es su voz para lograrse otra más lejos.

Pero en el avión, ni la Martha le notó el nerviosismo. Veía musitando a la Serena, pero jamás la pensó rezándole a Santa Clara, ni a la Virgen de la Caridad del Cobre. La creyó repasando los boleros escogidos para su demo-show. Le daba gracia la estampa familiar que formaban, ella de madre con su hijito quinceañero, que parecía pero no era exactamente un chamaquito más; que en las uñas demasiado cuidadas, en las cejas arqueadísimas, en el ademán de la cintura perfilaba otra cosa. Y ella que era, pero no, la madre celosa, la doña entrada en años que no se dejaba vencer por la maternidad, que había sido madre joven, confidente amistosa y apoyo de la familia. La Martha Divine, un poquitín demasiado alta, un poquitín demasiado fuerte en las líneas de la barbilla, un poquitín demasiado llena de tersuras y redondeces fuera de sitio en la piel ... Pero aún así, cualquiera podría pensar, un poco distraídamente, que esa señora y su nene constituyan una familia vacacionando en la República Dominicana. Miró con cariño a su hijito, le tocó la cabeza y la Selena respondió con la sonrisa de siempre, lejana y casi imperceptible, sin dejar de musitar aquel montón de palabras, de rezos y canciones que se le agolpaban en la conciencia.

### III

«Tú, María Piedra de Imán encantadora y mineral que con las siete Samaritanas anduviste, hermosura y nombre les diste, suerte y fortuna me traerás para cantar, Piedra Imán. Fuiste imán: serás para mi resguardo, conmigo estarás. Te pido que la voz me salga preñada de agujitas, densa, que la voz se meta por los pechos de quienes me escuchan y les retuerza la melancolía y los aplausos. Te pido oro para mi tesoro, plata para mi casa y como foco de lumbreña que fuiste de la Santísima Virgen María, quiero que seas centinela de mi hogar y de mi personalidad. Pues tú sabes, Santísima Piedra Imán, que tomar claras de huevo ayuda, hacer gárgaras de agua de mar con Listerine ayuda, practicar los ejercicios de vocalización de las lecciones grabadas del maestro Charles Monnigan que Martha me compró por cable y que pongo en el video-cassette de su apartment ayudan, pero no aseguran. Tu protección es lo que pido para asegurar...»

»Por eso quiero que tú hagas que mi casa sea próspera y feliz y que la buena estrella me guíe y alumbre mi camino. Préstame tu magia bien-hechora, quiero que me prestes tu talismán, quiero tener poder y dominio para vencer a mis enemigos, quiero que tú me guíes, Piedra Imán, por el camino opuesto, opuestísimo a cuando hacía las calles. Poder cantar como si no hubiese pasado nada, como cuando era chiquito y tenía casa y familia. Había miseria, a veces teníamos que comer noche tras noche *Chez Boyardees*<sup>15</sup> fríos y pan. Pero éramos felices. No había que endiablarse, desesperarse, cantar para sobrevivir. Atacuñar toda la rabia en una canción, como diera lugar. Y ya no quiero, Piedra Imán, cantar así. Quiero cantar desde la boca nueva, como si naciera justo cuando me alumbré el reflector. Libre de recuerdos.

---

15 *Chez Boyardees*: de «Chef Boyardee's», marca de spaghetti enlatado popular en Puerto Rico.

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

»Limpia mis pecados, Santísima Piedra Imán; los de este fiel bugarroncito, el quinceañero más sobeteado<sup>16</sup> de todo el barrio. Y ni por tíos, ni por padrastrlos, ni por vecinos enamorados de su mirada de gato, sino por gente que llegaba y se iba y no volvía más, por hombrotes grandes que de lejos, quien sabe cómo, se daban cuenta de algo que tan sólo yo intuía. Ellos llegaban y me abrían la puerta de sus carros sabiendo de antemano que yo iba a entrar, iba a quedármelas mirando de reojo, que yo iba a dejar la mano temblorosa acercarse a donde se acercaba, que iba a pasar lo de siempre, esa hinchañón 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 mismito. 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 hasta 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 aquél fuera el precio del secreto mío, de eso que se llevaba enredado en la piel. El »precio de mis pecados y de mi desgracia.

»Pero si pequé, ellos fueron los más grandes pecadores. Si hice daño, ellos fueron los más grandes enemigos. Yo nunca más veía a esos hombres, María Piedra de Imán encantadora. Desaparecían luego, como tragados por la mismísima tierra. Tú que los pusiste en mi sendero de mi sendero los apartarás, tú que les diste nombre y hermosura a las siete Samartanas, a este que se postra ante tus pies, dale el nombre que lo nombra, protégelle la voz que lo lleva a orarte, a pedirte protección. Esa voz misma la ofrece como su mayor prenda si lo guías y le alumbras el camino. Carbón bendito, luz de mi hogar. Esto le doy a la Piedra Imán.»

---

16 Sobeteado: (de sobar) manoseado con lascivia.