University of Nebraska - Lincoln

DigitalCommons@University of Nebraska - Lincoln

Spanish Language and Literature

Modern Languages and Literatures, Department
of

2005

De la Pasividad al Poder Sexual y Económico: El Sujeto Activo en *Sirena Selená*

Iker González-Allende

University of Nebraska-Lincoln, igonzalezallende2@unl.edu

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.unl.edu/modlangspanish>

Part of the [Modern Languages Commons](#)

González-Allende, Iker, "De la Pasividad al Poder Sexual y Económico: El Sujeto Activo en *Sirena Selená*" (2005). *Spanish Language and Literature*. 74.

<https://digitalcommons.unl.edu/modlangspanish/74>

This Article is brought to you for free and open access by the Modern Languages and Literatures, Department of at DigitalCommons@University of Nebraska - Lincoln. It has been accepted for inclusion in Spanish Language and Literature by an authorized administrator of DigitalCommons@University of Nebraska - Lincoln.

DE LA PASIVIDAD AL PODER SEXUAL Y ECONÓMICO: EL SUJETO ACTIVO EN *SIRENA SELENA*

Iker González-Allende
University of Illinois

Con su primera novela, *Sirena Selena vestida de pena* (2000), la puertorriqueña Mayra Santos-Febres (Puerto Rico, 1966) ha logrado convertirse en una de las autoras más destacadas de la literatura caribeña contemporánea. Anteriormente había publicado dos libros de relatos: *Pez de vidrio* (1996) y *El cuerpo correcto* (1996), así como los libros de poemas *El orden escapado* (1991) y *Anamú y manigua* (1991). En 2000 publicó su poemario *Tercer Mundo*, y en 2002 salió a la luz su segunda novela, *Cualquier miércoles soy tuya*, de género detectivesco, donde vuelve a tratar el tema del género sexual. En todas sus obras, Santos-Febres profundiza en cuestiones relacionadas con la raza, la clase y la sexualidad.

En este trabajo me propongo mostrar cómo en *Sirena Selena*, tanto la protagonista homónima como el personaje de Leocadio, su correlato, buscan adquirir el poder en la sociedad actual desde su posición de marginalidad. La hegemonía que persiguen es doble: por un lado, el dominio en las relaciones sexuales y, por otro, la adquisición de solvencia económica. Sirena y Leocadio, a pesar de su aspecto femenino, desean ejercer el control en los encuentros sexuales para vengarse de los abusos que sufrieron en el pasado. De esta manera, se produce una subversión de la caracterización tradicional de los sujetos que realizan los roles activo (el que penetra) y pasivo (el penetrado) en las relaciones homosexuales, ya que los personajes más femeninos son los que buscan y logran penetrar al otro. Sin embargo, al enfatizar el poder del falo, la obra perpetúa también el modelo heteronormativo.

La novela relata la historia de Sirena, que junto con su mentora Martha Divine, viaja de Puerto Rico a República Dominicana para realizar sus espectáculos. La obra se encuentra llena de personajes relegados por la sociedad: travestis, transexuales, prostitutas, transformistas, huérfanos, etc. Todos ellos se sitúan fuera de la heteronormatividad, pero a pesar de ello son capaces de negociar con ella—y en cierto modo de copiar y perpetuar su modelo—para alcanzar un cierto éxito. Esto mismo es lo que ha conseguido Santos-Febres: convertir su novela en un texto canónico dentro de la literatura caribeña contemporánea, como se aprecia en los numerosos estudios críticos que se han publicado en los últimos años.¹ Luis Felipe Díaz ha analizado el

---

¹La revista del Centro de Estudios Puertorriqueños dedicó el volumen XV de 2003 a *Sirena Selena*, incluyendo diversos artículos sobre esta novela. Esta monografía indica la importancia actual de Santos-Febres, considerada como “the most prolific, visible, and transnational new novelist in Puerto Rico” (Sandoval-Sánchez 6). De todas sus obras, tanto en poesía como en

lugar de ruptura que ocupa Santos-Febres dentro de la historia literaria puertorriqueña. El crítico considera que la escritora supone una separación clara con los narradores de los años 70, que ante la conciencia de la desintegración del sujeto y el ocaso del ser, tendían a presentar una mirada nostálgica del pasado, a “contar cómo las cosas no fueron posibles” (29). Estos escritores de décadas anteriores (Magaly García Ramis o Rosario Ferré), como en el caso de Santos-Febres, reaccionaron en contra de lo que había sido hasta el momento el discurso del canon nacional-patriarcal de la literatura puertorriqueña, pero manteniendo una posición de crítica al centro imperialista. Por ello, no fueron capaces de incluir en sus textos espacios abyectos en los que no haya límites precisos, por ejemplo el travestismo, “donde se puede reconocer el drama de la modernidad puertorriqueña más marginal y excéntrica” (Díaz 30). En cambio, Santos-Febres supera el sentimiento nostálgico y configura una realidad en la que las barreras se difuminan y la oposición entre el centro y el margen se desdibuja. Es así como ella misma se siente: “Yo no creo en marginalidades fijas [...] A veces estoy en el centro (por cuestiones de educación, de clase quizás) y a veces soy la abyecta (por razones de piel, por pertenecer a un país colonizado por EE.UU.)” (Morgado 3). Esta estrategia de integrar en la narrativa la presencia de “los otros” como parte del discurso nacional es lo que Jossiana Arroyo denomina “travestismo cultural” (3). En su estudio sobre literatura y etnografía en Cuba y Brasil, Arroyo define el travestismo cultural como “un lugar conflictivo en la representación del otro—el negro, el mulato—en el cual se hacen juegos de identificación, espejeo y reconocimiento continuo, que desplazan la escritura para finalmente abolir la constitución de un sujeto fijo” (23).

Mayra Santos-Febre, quizá debido a su educación universitaria en Estados Unidos (posee un doctorado de Cornell University), es plenamente consciente de la importancia que tiene el posicionamiento del escritor a la hora de escribir. En una entrevista la narradora establece tres tipos de perspectivas posibles de los autores en la literatura caribeña, y como indicaba Díaz, apuesta por un discurso que se distancia de la melancolía: “Hay dos discursos caribeños muy grandes. Está el discurso caribeño de la nostalgia, de la tristeza [...], que señala la falta, lo que nos hace falta. [...] Por otro lado, está el discurso de la parodia [...]. Pero yo creo que existe otro discurso [...], el de la guachafita monga [...], el discurso de la risa y del placer” (Peña-Jordán 119). Este último sería su *locus* de enunciación, cuyo discurso utiliza el humor y el deseo para plasmar el Caribe en sus textos.

Sirena Selenia se ha leído como una moderna novela picaresca, como un *Bildungsroman*, como un documento social o como un texto neobarroco que continuaría el modelo de *La guaracha del Macho Camacho* (Barradas 55). Ahora bien, en los estudios sobre la novela han predominado dos perspectivas principales, distintas pero también relacionadas: el espacio y la sexualidad. Los críticos han enfatizado que es posible la interpretación del travestismo de la obra como una metáfora del Caribe. En realidad, la propia Santos-Febres lo ha reconocido: “utilizo al personaje de Sirena [...], un travestí, de dos maneras, una metafórica y otra social. El concepto de travestis-

---

prosa, *Sirena Selenia* es la que ha recibido mayor atención por parte de la crítica, configurando “a powerful moment in queer scholarship in Puerto Rican literary criticism and Cultural Studies” (Sandoval-Sánchez 6).

mo me ayuda a pensar en cómo está organizada la sociedad en el Caribe y en América Latina: sus ciudades son travestís que se visten de Primer Mundo” (Barradas 57-58).²

La lectura del Caribe como travesti no es incompatible con la presencia en la novela del travestismo como experiencia individual y de género sexual. Sirena se sirve del ropaje femenino para encontrar su propia identidad, lo mismo que su *manager* Martha Divine, pero en el caso de esta última se tiene que hablar de transexualidad aunque no esté operada. En este sentido, hay que diferenciar una serie de términos que a veces se utilizan aleatoriamente. Ben Sifuentes-Jáuregui define “travestismo” como “a performance of gender”, “a performance of what historically and culturally gets labeled ‘femininity’ and ‘masculinity’” (3). Este crítico divide lo que el travestismo significa para el espectador y para el sujeto que se traviste. Mientras que para el primero el travestismo es una representación del otro, una ocupación del lugar del otro, o una (re)creación de la figura del otro; para el sujeto travestido, el travestismo supone representarse a sí mismo, convertirse en sí mismo o (re)crearse a sí mismo (3). Jason Cromwell, siguiendo a Harry Benjamin, Ray Blanchard y Robert Stoller, ofrece como definición clínica de “travesti” (*transvestite* o *crossdresser*) el hombre heterosexual que se viste de mujer y se siente sexualmente excitado haciéndolo (20). Sin embargo, basándose en Feinbloom, ofrece como definición más amplia la siguiente: “any person, regardless of sex or gender, who cross-dresses for social presentations” (21). Así, en el travestismo lo que predomina es el vestirse como el sexo contrario, sin que sea necesaria la identificación con él. Marjorie Garber indica precisamente que el travesti lo que busca es obtener placer al vestirse con las ropas del otro sexo más que convertirse físicamente en un miembro del otro sexo (3).

En cambio, transexual es la persona que se siente atrapada en un cuerpo que no es el suyo (Garber 96). Cromwell recoge la definición de “transexual” que ofrece la American Psychiatric Association: “a persistent sense of discomfort and inappropriateness about one’s anatomic sex and a persistent wish to be rid of one’s genitals and to live as a member of the opposite sex” (20). Por lo tanto, no se necesita estar operado para ser transexual. Como dice Gerber, “transsexualism is not a surgical product but a social, cultural, and psychological zone” (106). De esta manera, Martha Divine puede ser considerada transexual: se siente como una mujer. En cuanto a Sirena, no parece recaer completamente en ninguna de esas dos categorías, sino más bien en la de transgénero, a medio camino entre el travesti y el transexual. Como explica Cromwell, los “transgenderists” no desean cambiar de sexo ni operarse, pero tampoco tienen etapas temporales de travestismo: “they live the majority of their lives in a gender that opposes their biological sex” (22). El término de “transgénero” resulta útil para no definir a los individuos en base a su físico

---

²Fredric Jameson consideró que todos los textos del Tercer Mundo podían ser leídos como alegorías nacionales, y aunque en este caso esta afirmación parece funcionar, Barradas la descarta por excesivamente general y prefiere seguir a Lidia Santos cuando dice que la cultura de masa y lo *kitsch* sirven a menudo como representación de la nación, como ocurre en esta novela (57). Barradas señala que el turismo impone una forma de travestismo a los países que dependen de él. De esta manera, en la obra, Cuba representa la primera etapa de la industria turística en el Caribe; es el pasado. En cambio, Puerto Rico se asocia con el presente, mientras que la República Dominicana se presenta como el futuro (60). En opinión de Kristian Van Haesendonck, que realiza un estudio actancial de los personajes siguiendo el esquema de Greimas, Puerto Rico o el Caribe son el sujeto de la novela, cuyo objeto es incorporarse al Primer Mundo. El colonialismo desempeñaría la función tanto de ayudante como de oponente. Para este crítico, el travestismo de Sirena expresa la realidad contradictoria del Estado Libre Asociado que existe en Puerto Rico (“*Sirena Sirena*” 87).

y para eliminar las connotaciones sexuales que “transexual” encierra. Marjorie Garber reúne los términos de “travestismo”, “transexualidad” y “transgénero” en lo que, elaborando las ideas de Sandra Gilbert y Susan Gubar, llama el “tercer sexo”, un espacio de posibilidad que rompe con las nociones binarias de lo masculino y lo femenino (10). En esta obra, Santos-Febres precisamente ha querido desestabilizar las categorías estancas y demostrar el dominio que se puede alcanzar desde ese tercer sexo.

Para Martha y Sirena, el travestismo se convierte en un mecanismo de poder. Especialmente la protagonista utiliza lo que tradicionalmente se consideran “armas de mujer” a través del juego de la seducción para ascender económica y socialmente. Los personajes de esta novela se enfrentan al medio en el que viven no sólo para sobrevivir, sino para desarrollarse plenamente como individuos, superar su posición de dominados y oprimidos, y obtener beneficios económicos. Como indica Kristian Van Haesendonck, todos los personajes desean “satisfacer sus juegos de intereses” (“El arte de bregar” 144). Así, Martha es consciente de que tiene que hacer negocio, mientras que Sirena se da cuenta de que debe valerse por sí misma para ganar más dinero. Otro de los personajes principales, Leocadio, también aprende que el dinero es esencial y que lo necesita para ayudar a su familia. En este sentido, se puede decir que llevan a cabo lo que José Esteban Muñoz ha denominado “disidentification”, que consiste en “the survival strategies the minority subject practices in order to negotiate a phobic majoritarian public sphere that continuously elides or punishes the existence of subjects who do not conform to the phantasm of normative citizenship” (4). Siguiendo la teoría de Michel Pêcheux, “disidentification” consiste en un proceso de formación del sujeto, que se encuentra entre la identificación y la contraidentificación. Así, no se asimila totalmente la ideología dominante, pero tampoco hay una oposición estricta a ella (11). Por ejemplo, Martha Divine, por ser transexual, no sigue los patrones que la sociedad heteronormativa impone, pero es capaz de crear sus espectáculos y ganar dinero con ellos, lo mismo que Sirena, sujeto marginado por su clase social y sexualidad, se aprovecha de la solvencia económica de Hugo Graubel, personaje que representa al hombre de éxito social.

La sociedad adjudica a Sirena y Leocadio un papel pasivo en las relaciones sexuales debido a su apariencia femenina. Sin embargo, ambos se rebelan en contra de la sumisión sexual que supuestamente deberían adoptar, y deciden tomar el papel activo en sus encuentros sexuales. El travestismo o el aspecto físico femenino, por tanto, se convierte en una herramienta para reterritorializar los espacios de poder económico y sexual, en una especie de señuelo para engañar a la sociedad heteronormativa y conquistar el ámbito de la autoridad y el dominio.

Sirena y Leocadio son dos personajes cuyas historias se presentan de forma paralela. Las similitudes entre ambos son evidentes, aunque también hay diferencias. La feminidad de sus cuerpos es semejante, pero se desarrolla por medios distintos, ya que mientras Sirena acentúa sus rasgos femeninos a través del travestismo, Leocadio no se viste en ningún momento de mujer. En lo que coinciden es que por naturaleza sus cuerpos tienden hacia las características del sexo contrario. La apariencia física de Sirena podría hacernos pensar en una especie de confluencia de sexos: “Una mirada de gato hacía ascos mientras tropezaba con la basura que revolcaban las olas del mar. Aquel cuerpo levantaba las piernitas para esquivar vasos de plástico y envolturas de dulces. Con un traje de baño pequeñísimo, una camiseta por encima y una coleta que amarraba su pelo azabache, la criatura se aproximaba al mar” (56-7). Esta descripción de Sirena en la playa, a pesar de que no está actuando, y por lo tanto no usa la envoltura femenina y no representa su papel de mujer en escena, remarca los límites imprecisos entre las categorías sexuales. Realmente no se sabe si es un adolescente varón o hembra, y esta indefinición de género es lo que atrae tanto a Hugo. Al encontrarse con Sirena en la playa, Leocadio asume su corporalidad

ambigua y se identifica con ella: “Leocadio caminó hacia aquella aparición y la miró con una curiosidad que no podía disimular. Era un muchacho, un muchacho que parecía una nena, igual que él, igual que su hermana, pero con la piel color canela claro, el pelo muy oscuro y las cejas depiladas” (57). Éste es el primer momento en que las historias de ambos personajes se cruzan y cuando el lector empieza a percibir sus semejanzas. Resulta interesante cómo la perspectiva del narrador se superpone a la de Leocadio hasta dar la sensación de que es su voz la que escuchamos. El joven dominicano siente una atracción especial hacia Sirena porque por primera vez se ha visto reflejado como en un espejo; ha encontrado, por medio de la anagnórisis, un ser con sus mismas cualidades.

A pesar de estar alejado del ambiente del espectáculo y por lo tanto no haber podido adquirir o aprender cómo explotar y desarrollar su feminidad, el cuerpo de Leocadio es otro ejemplo de cruce entre lo masculino y lo femenino. Su madre se da cuenta de su peculiaridad: “Mírele las manos, señora, lo delicados que tiene los dedos, y eso que es un muchacho muy trabajador, hacendoso” (75). La finura de los dedos se relaciona con lo femenino; se convierte en una marca física que sirve para estigmatizarle y destacar su rareza corporal. No sólo son Sirena y Leocadio los personajes de la novela que en su adolescencia presentan características tradicionalmente vistas como femeninas. Hay que incluir en este análisis a Hugo Graubel, que ya de adulto se ha definido dentro de la categoría de los hombres. Sin embargo, cuando era joven se mantenía en los intersticios indefinidos entre el hombre y la mujer. De nuevo, como en el caso de Leocadio al encontrar a Sirena en la playa, Hugo rememora su pasado y reflexiona sobre su identidad corporal y sexual al acordarse del joven puertorriqueño. Se produce otra vez la identificación con Sirena y el descubrimiento de uno mismo: “La gente lo miraba sin verlo, [...] al hijo de don Marcial Graubel, aquel nene enclenque y blanco que parecía una nena” (132). La diferencia de edad entre Hugo por un lado, y Sirena y Leocadio por otro explica su divergente comportamiento. Hugo representa lo que los dos jóvenes desean conseguir: el poder económico. Asimismo, se convierte en el modelo de masculinidad que éstos quieren dominar a través del sexo.

Los rasgos femeninos provocan en los hombres el deseo y el placer de dominio: la fuerza del macho impulsa a éste a querer someter a la hembra. Santos-Febres trata irónicamente esta cuestión en uno de sus poemas de *Tercer Mundo*: “chingar siempre cura [...] chingarse a la hermana, a la discípula, a la amiga [...], porque chingarse a una mujer es imprescindible. chingar, hacer el amor no, tener sexo no, chingar. entender cómo una se disuelve contra la furia de otro” (17). En estos versos el objeto sexual es siempre femenino; es lo asociado con la feminidad lo que va a ser chingado. En la última de las oraciones citadas el hombre que penetra aparece dominado por la rabia, por los instintos animales, por el deseo de la violencia sobre el cuerpo femenino. Lo femenino se presenta como el territorio que debe ser conquistado.³

Lo mismo sucede con los tres personajes de *Sirena Sirena* mencionados antes. Leocadio soporta la mirada constante y lasciva de los hombres: “Ni en la playa lo dejaban quieto aquellos hombres. Él no sabía cómo lo hallaban, cómo le seguían los pasos por todas partes, cómo identificaban algo en él que los hacía relamerse las carnes y les llenaba los ojos de picardía” (56). La feminidad despierta los instintos del macho, que se ve obligado a representar y reafirmar su masculinidad a través de la posesión. La mirada se convierte en este caso en el medio para la

---

³Manalansan IV, siguiendo un estudio de Gene Chang, analiza cómo el aspecto femenino de los gays asiáticos provoca que los occidentales les vean como sujetos pasivos en las relaciones sexuales: “the Asian gay man is relegated to passive sexual (as insertee) and social roles (i.e., masseur, houseboy, and so on.)” (84).

apropiación corporal y el ejercicio de la violencia. La mirada atenta contra la integridad psíquica de Leocadio, que siente el asedio e intuye los deseos dirigidos hacia su carne. Adelina se percata de esta atracción irresistible y “antropofágica” que los hombres experimentan hacia el joven dominicano: “Existían criaturas como aquel niño Leocadio, que sin proponérselo, soliviantaban la sangre y le revolcaban a la gente sus sentimientos” (127). Con Alfonso, Leocadio llega a experimentar cómo esa atracción que ejerce se materializa en violencia a través de la fuerza física: “Él da un vuelco y me atrapa, me agarra los brazos por detrás. Tan grande es, un niño como yo, pero gigante. No me puedo mover, como me agarra. Intento retorcerme, gusanito, zafarme, pero me voy poniendo lacio, azaroso” (101). La diferencia de tamaño corporal en este caso parece ser el indicador de quién es el que ejerce el poder. Sin embargo, como veremos más adelante, el vivir este tipo de momentos de sumisión es lo que va a provocar que Leocadio se rebele contra el papel pasivo que la sociedad le asigna por su apariencia femenina.

Hugo Graubel también experimentó cómo su cuerpo afeminado era el blanco de miradas lascivas: “Había quien no se contenía y lo miraba con deseo y odio a la vez [...] En el colegio, era lo mismo. Hacía varios años, un grupito de mayores lo había sonsacado a irse al baño a dejarse tocar, mientras le susurraban al oído el nombre de alguna compañerita deseada” (132). Es interesante destacar la unión del deseo y el odio que los hombres experimentaban hacia Hugo. Hay una atracción hacia lo ambiguo, lo que no queda claramente delimitado, pero mezclada con la repulsión y el miedo originados por lo diferente, lo aberrante, lo abyecto. Los compañeros del colegio reterritorializan el cuerpo de Hugo como femenino al llamarle con nombres de mujer, y lo polarizan hacia su sexo no biológico.

Por su parte, cuando Hugo es ya adulto, actúa de la misma manera en que se comportaron con él. Lo que le atrae de Sirena es especialmente su cuerpo pequeño y su ambigüedad sexual: “La deseó así, tan chiquita, tan nenito callejero” (59). La apariencia de fragilidad corporal, propiciada por su tamaño y su edad, estimula los deseos del macho de tomarla para sí. Una de las veces en que se prostituye, Sirena llega a sufrir la agresión del macho de forma directa, física, a través de la violación. Así se cuenta cómo la encontró Valentina tras el ataque que le propició uno de sus clientes: “allí lo vio, con el pantalón a media pierna, con las manos encrespadas, con el calzoncillo ensangrentado...” (86). Frente a la agresión que intuye Leocadio a través de las miradas y cierta violencia que sufre, Sirena pasa por la experiencia traumática de la violación física. Este episodio es quizás el más trágico de la novela, que por lo demás sabe combinar acertadamente este tipo de sucesos con otros de carácter humorístico. La violación supone un antes y un después para la vida de Selena, lo mismo que el encuentro sexual con una prostituta para Hugo. Ambos momentos se configuran como un rito de iniciación en las realidades del sexo y un descubrimiento del papel que cada uno va a tomar en adelante. Así, Sirena le promete a Valentina y a sí misma que no volverá a dejar que nadie le penetre: “le hizo renovar la promesa de jamás dejárselo meter, ni por todo el dinero del mundo” (91). Por su parte, Hugo aprende a situarse en la esfera del hombre masculino: “Ella lo empujó hacia atrás, se le eñangotó encima, dirigió con su mano experta la carne hacia sus boquetes y empezó un rito de cabalgata que se demoró por casi media hora. [...] La leche señaló el final del rito. La leche señaló el principio de otra cosa” (134-35).

En esta novela se desarrolla una polaridad clara entre los papeles sexuales activo y pasivo, adquiriendo el primero un valor positivo, y el segundo lo contrario, lo que supone en cierto modo una reafirmación del modelo heteronormativo y machista. El sujeto penetrado se concibe como un ser degradado por el que penetra, que es el que ostenta el poder. Ya en la Grecia Clásica se encuentran numerosos comentarios en contra de los hombres que asumen el papel pasivo en las

relaciones homosexuales. Como indica David F. Greenberg, se consideraba que un hombre que se somete sexualmente a otro es inferior y no merecedor de ser llamado “hombre” (149). Santos-Febres expresa que el sujeto pasivo en una relación sexual se convierte en un objeto de placer: “Para poseer a otro ser humano tienes que negarlo. Según la tradición judeo-cristiana que heredamos en Occidente, la manera consistente en despojar a un ser de su humanidad es reducirlo a ser mero cuerpo. Convertirle el cuerpo en cárcel” (“Más mujer que nadie” 110). En el mismo artículo, la autora confiesa que todo el mundo desea en cierta forma poseer a alguien, dominarlo: “admitámoslo, ¿quién alguna vez no ha deseado poseer a un ser humano, determinar su suerte por entero, decidir por él, [...], tenerlo tan sólo para saciar nuestro apetito?” (113). La posesión del otro se convierte así en una meta de los individuos. Santos-Febres parece insinuar que los seres humanos tienen como instinto la aspiración de encontrarse por encima de los demás, una de cuyas modalidades es la adopción del papel activo en las relaciones sexuales, como vemos en *Sirena y Leocadio*.

En su estudio sobre la masculinidad en Puerto Rico, Rafael L. Ramírez indica que la sexualidad del hombre puertorriqueño está orientada a la penetración (60). Esto mismo se puede aplicar al hombre latino, y en general al hombre de la mayoría de las culturas. La dicotomía entre el que clava y el clavado, el chingón y el chingado, consiste en un juego de poder. A pesar de su feminidad y que por ello los otros deseen penetrarles, *Sirena y Leocadio* rechazan ser pasivos en el sexo porque eso supone una pérdida de poder y un síntoma de debilidad. Ramírez analiza cómo se les enseña a los niños puertorriqueños a no ser débiles ni a mostrar a los demás síntoma alguno de su fragilidad. Según Ramírez, otros de los requisitos que se consideran propios de la virilidad en la sociedad de Puerto Rico—y en muchas otras culturas—son el ser fuerte y valiente y el estar en control de la situación (77). *Sirena y Leocadio* parecen haber asumido este discurso de la masculinidad. El hecho de que por su aparente debilidad o feminidad los hombres consideren que pueden abusar de ellos es algo que no toleran los dos personajes, especialmente Leocadio. Éste odia ser dominado. Así reacciona ante el hombre que le mira en la playa, símbolo de la penetración: “A Leocadio se le ensombreció el semblante [...] Leocadio sostuvo la mirada de aquel tipo, devolviéndole todo el rencor del mundo en cada párpado. Volteó la cara con desprecio” (56). A pesar de su feminidad corporal, el joven es capaz de enfrentarse a los que suponen un peligro para él, la amenaza de ser dominado. Esta actitud de valentía le confiere masculinidad, y se contrapone a la presumible debilidad que emana su cuerpo. De la misma manera, se molesta cuando Alfonso le trata como una mujer:

-¿Cómo es?

-Como tú. Parece una leoncita.

-No me andes comparando con mujeres. (101)

De nuevo, Leocadio se opone a que lo incluyan dentro del sexo femenino. Este rechazo al deseo que provoca en los demás su aparente fragilidad no significa que Leocadio quiera renegar de su homosexualidad; no se trata de eso. Simplemente lo que no quiere es que se le rebaje y se le considere un ser inferior, un clavado. Ya su propio nombre, como indica Adelaida, simboliza la fuerza masculina que alberga en su interior. Ella se refiere a “un leoncito dormido”, y lo que vamos a presenciar a lo largo de la novela es el despertar de ese leoncito y la asunción por su parte del papel activo en las relaciones sexuales.

Sirena y Leocadio reaccionan ante el papel prototípico que les asigna la sociedad, y esto se aprecia especialmente en las relaciones sexuales. Es aquí donde Santos-Febres resulta subversiva: al modificar el paradigma clásico hombre-mujer en las relaciones gays. Existe una clasificación tradicional de los distintos tipos de gays que la autora desestabiliza al representar la fluidez

entre las diversas categorías.⁴ El hombre no tiene por qué ser el de apariencia más masculina; el activo puede ser perfectamente un sirenito. Así, aunque Leocadio y Selena físicamente parezcan mujeres, esta última toma de hecho un papel activo (*top*) en las relaciones sexuales, y se nos hace ver que Leocadio también va a ser “el dominador”. Esto es, a pesar de que la novela aparentemente desarrolle una apertura de las categorías de los homosexuales, por otro lado reitera la antítesis valorativa entre el activo y el pasivo. El que penetra es el poderoso, el que ostenta el poder, mientras que el ser pasivo se conecta con lo denigrante. El texto plantea un cambio en el sujeto que asume ambos papeles, pero en el fondo, hay una reafirmación de la concepción tradicional del poder del falo. En última instancia, se ratifica la sociedad patriarcal y falocéntrica: el mundo está dividido en dos grupos: los que chingan y los chingados, y hay que luchar para no ser un chingado, para no dejarse clavar. Obviamente, la pregunta lógica es por qué tener un papel pasivo en el sexo connota implícitamente algo negativo o abyecto, y por qué la feminidad se asocia intrínsecamente con debilidad o manipulación.

Sirena se sirve de sus “armas de mujer” para atraer a los hombres, especialmente su voz, que usa como medio de protección y de defensa a la penetración: “Todos los boleros de la abuela eran el caudal que necesitaba para protegerse para siempre de las noches en la calle” (93).⁵ Como indica Daniel Torres, el canto “sirve a manera de embrujo o de hechizo” para asumir el rol activo en el sexo (101). Elena Grau-Llevería señala que el bolero es el instrumento de Sirena para dejar de permanecer en la marginalidad (247). En opinión de Ivonne Cuadra, los boleros suelen manifestar los conflictos del amor heterosexual, pero en la novela, al ser interpretados por una travesti, se cuestiona “la falacia de los absolutos y de las identidades establecidas” (157).

---

⁴Rafael L. Ramírez deja claro que en el ambiente gay hay tanta heterogeneidad como en el mundo heterosexual. De esta manera, encontramos distintas posturas políticas, diferencias de clase y de raza, etc. (113). Sin embargo, Ramírez ofrece una tentativa de clasificación de categorías sexuales que se da en el ambiente homosexual: *straight*—heterosexual—, entendido—heterosexual que conoce el ambiente y no es homófobo—, ponca—el que se presenta como heterosexual pero del que se sospecha su homosexualidad—, bugarrón—el que se considera heterosexual pero penetra a homosexuales—, loca—el que es conocido como homosexual y generalmente asume la posición de penetrado— y gay—homosexual consciente de sus derechos—. Curiosamente, los personajes de *Sirena Selena* no se adecuan completamente a ninguna de ellas. Hugo podría ser una ponca, pero no necesariamente parece homófobo. Leocadio tampoco se puede encasillar. Migueles podría ser un bugarrón al recibir regalos de los clientes, pero se intuye que va a ser el penetrado en su relación con Leocadio. Martha Divine es una transexual no operada, mientras que Sirena, como se ha explicado antes, estaría dentro del transgénero. Con la creación de esta multiplicidad de personajes, Santos-Febres consigue difuminar las categorías estables de los homosexuales y afirmar las múltiples posibilidades de vivencia sexual.

⁵Como en *La Odisea*, Sirena enloquece a los hombres con su canto. Así se siente Hugo: “la Sirena varada entre las rocas de un naufragio, mientras quien se hunde es él, suavemente, deliciosamente” (209). Las sirenas se caracterizan por su ambigüedad, por situarse entre la realidad y la mitología. Sirena, con su nombre, se rodea de ese halo de misterio, y por eso su voz narrativa apenas se oye en la novela. Su apellido artístico, Selena, recuerda a “Selene”, palabra griega que significa “luna”. Van Haesendonck interpreta que la luna es un símbolo bisexual y que en la novela representa el carácter extravagante del personaje (“*Sirena Selena*” 81). Yo no creo que Sirena represente la bisexualidad, sino el hermafroditismo, y tampoco veo extravagancia en su comportamiento, sino enigma, lo que precisamente hace que Solange la denomine “monstruo” (170).

En una entrevista, Santos-Febres expresa que cantar es un medio para superar el dolor: “Ésa es la base filosófica del *blues*, de la pena, del bolero, del *feeling*. Tú cantas tu dolor para reírte de él, para distanciarte críticamente de él, mirarlo y superarlo” (Peña-Jordán 120). Los cantos de Sirena adquieren, por lo tanto, tres funciones: sobreponerse al dolor a través de un proceso de objetivización, evitar ser penetrado y hechizar a los hombres y dominarles por medio de la penetración. Ahora bien, esta última función equipara la feminidad con la manipulación y la seducción; es decir, Sirena utiliza su feminidad como un medio para atraer a los hombres y engañarlos, como hace con Hugo cuando le roba la cartera y el reloj al final de la novela.

Respecto a la adopción del papel activo, la violación que sufre Sirena, bajo mi punto de vista, es esencial para entender su posición activa, ya que a partir de ese momento la protagonista va a identificar al penetrado como un ser degradado, como el cuerpo sobre el que ejercer la agresividad. Sirena no transgrede su supuesta posición pasiva sólo con Hugo; la escena final de la obra es la ejemplificación de esa subversión, pero no es la primera vez que el sirenito adopta el papel activo. Se nos dice al comienzo de la obra que siempre acaba derrotando a los machos, que se debilitan con sus canciones y hacen emerger su lado femenino, tornándose pasivos:

Se rumoreaba que aun de bugarrito a ella nunca nadie lo había podido clavar, que en el momento preciso de la penetración al chamaquito se le escapaban melodías del pecho [...]. Decían que aun los machos más machorros se derretían en su pose y que él, luego, suavécito, los viraba, los humedecía con saliva ceremoniosa, les metía su carne por los goznes calientes y en espera. (64)

Por otro lado, hay que tener en cuenta el gran tamaño del miembro de Sirena, que le confiere virilidad y en cierto modo justifica la necesidad de desarrollar el papel activo en la relación sexual. Al igual que en la cultura heterosexual, Rafael L. Ramírez señala que en el ambiente gay existe una alta valoración por los penes grandes, “al punto de que se sobrepone a cualquier otro criterio de atributos físicos deseables” (113). La superioridad genital de Sirena hace que los hombres deseen ser penetrados; hasta en Martha Divine genera atracción sexual: “La verga de Sirena era inmensa [...] Si Martha no la viera con ojos de madre y de empresaria, no habría dudado en meterse aquel canto de carne por algún boquete, nada más que por satisfacer la curiosidad de sentirlo dentro, en su total magnitud” (48-49). El gran tamaño de su miembro masculino genera el deseo y fomenta la “pasividad” de los otros en la relación sexual. El contraste entre su gran tamaño y la blandura del resto del cuerpo de Sirena resalta aún más el poder que encarna su falo. Esta contradicción física se nos presenta en el primer encuentro entre Sirena y Hugo: “el cuerpito 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” (220). El uso de los diminutivos para denominar las distintas partes del cuerpo de Sirena sirve para realzar su aparente debilidad, mientras que su pene se animaliza como si por su magnitud fuera capaz de adquirir fuerza propia.

En el caso del otro personaje afeminado de la novela, Leocadio, la relación que mantiene con Migueles le sirve para descubrir su masculinidad escondida, ya que el amigo, a diferencia de lo que había vivido hasta entonces, le trata como un hombre—de igual a igual, sin abusos ni violencia—y le respeta. Migueles se convierte en el maestro de Leocadio; le enseña cómo debe comportarse un hombre, y ante todo le muestra la posibilidad de ser él el que dirija en la relación a pesar de la debilidad física: “A veces el más grande no es el más hombre de la pareja” (251). La situación de poder entre el activo/dominante y el pasivo/dominado se expresa a través de la metáfora del baile: el que dirige los pasos y el que los sigue. Bailando con Migueles, Leocadio descubre la relatividad y la falta de definiciones en toda relación sexual y/o sentimental. Así,

cualquiera puede ser activo o pasivo sin importar la apariencia física: “Uno hombre, el otro mujer, aunque puede ser el más chico, que no necesariamente sea un hombre el más fuerte ni el más grande que el otro, sino el que dirige, el que decide, el que manda” (258). Aparentemente se borran las dicotomías estancas: el femenino o el débil puede ser también el hombre. Sin embargo, en esta novela también se mantiene la asociación heteronormativa entre poder y sexualidad, ya que se repite la falsa creencia por generalizada de que en una relación homosexual siempre un miembro tiene que ser el hombre y el otro la mujer. Es decir, se utilizan los modelos heterosexuales para definir el paradigma homosexual. ¿Por qué siempre tiene que haber uno que dirija? ¿No es posible una dirección mutua o alterna? ¿No existen los gays versátiles, los que son activos y pasivos dependiendo de la situación?

Las dos escenas paralelas del final de la obra apoyan la idea de la subversión de los papeles asignados tradicionalmente en las relaciones homosexuales. Hugo, el aparentemente más masculino, casado y con hijos, respetado socialmente, es penetrado por la cantante de boleros. El que la llame “sirenito” provoca en ella la reacción del hombre: la penetración. Para Daniel Torres, “al protagonista le asusta y le incomoda tener que cogerse/penetrar a Hugo porque tiene miedo de no saber quién sería entonces” (102). En mi opinión, *Sirena* no teme penetrar al hombre de negocios; al contrario, es lo que desea y, como hemos visto antes, no es la primera vez que toma el papel activo en el sexo. Además, la penetración no supone ningún trauma de identidad para el joven puertorriqueño, porque continúa siendo lo que ha sido: un muchachito con cuerpo ambiguo que se traviste para sus espectáculos. Jacobo Schifter relativiza la supuesta trasgresión que en un primer momento nos puede suponer que una travesti penetre a un hombre “masculino”. Indica que los hombres mantienen relaciones sexuales con travestis principalmente porque son mujeres con penes, y que por ello es común que las travestis realicen el papel activo. Recoge diversos testimonios al respecto: “you’d think they were masculine men by looking at them, but in bed they become feminine women... They want me to penetrate them about 80 percent of the time” (107). Este estudio de Schifter supondría que el esquema de roles sexuales que se presenta en la novela fuera el más común y de práctica más extendida.

Para entender la posición de Hugo, es esencial que la frase “Te voy a amar, Selena, como siempre quise amar a una mujer”, enunciada por él anteriormente en varios momentos de la obra, se quede suspendida tras la palabra “amar”, porque Selena no toma ya el papel de la mujer en el sexo (255). Desde su rito iniciático con la prostituta, Hugo ha estado buscando alguien con quien el sexo le hiciera sentirse desdoblado: “Quería volver a sentir aquella sensación de cuerpo distendido, doble [...]. Nunca jamás lo consiguió. Ni borracho, ni acostándose con siete mil mulatas, ni dejándose clavar por wachimanes, ni en los baños turcos, puentes y callejones del extranjero” (135). Las múltiples y variadas experiencias sexuales de Hugo no le han completado plenamente. En cambio, con *Sirena* decide entregarse, ya desde que la oye cantar en su casa, y vuelve a sentir su cuerpo distendido: “Se deja ir, cierra los ojos y se deja ir [...] Ya no lucha, se entrega” (210). De este modo, se puede decir que la penetración de Selena es doble: física y mental. La cantante de boleros no sólo introduce su pene en el cuerpo de Hugo, sino que a través de su voz entra hasta sus espacios internos más recónditos y deja huella en él.

Frente a este hecho consumado, en la relación entre Leocadio y Migueles vemos que va a suceder lo mismo. Migueles, el aparentemente más masculino y más hombre, va a ser también penetrado por el querubín. Esta premonición se presenta desde la perspectiva de Martha cuando ve a los dos jóvenes bailando: “el chiquito se lo va a comer de un bocado” (260). El baile es un trasunto del acto sexual futuro. Este presentimiento se refuerza más con la identificación que realiza Divine entre Leocadio y de *Sirena*: “Tiene algo ese nenito, tiene algo. Igualito a lo que

tenía la Sirena” (262). Ahora bien, como indica Debra Castillo, Leocadio va un poco más allá de la búsqueda de poder, ya que es capaz de incorporar el amor, a diferencia de Sirena y Martha (22). Martha presiente que Leocadio y Migueles van a mantener una relación sentimental, no sólo sexual: “Eso si son noviecitos. Y si no lo son, que se preparen, que lo van a ser” (260).

Además de detentar el poder sexual, Sirena y Leocadio buscan adquirir el poder económico que les confiera independencia, lo que va unido a la movilidad espacial: Sirena quiere ir a Nueva York, mientras que Leocadio sueña con poder viajar a Puerto Rico. La posesión de dinero, al igual que ejercer un papel activo en las relaciones sexuales, se considera como un aspecto propio de la masculinidad. La mayoría de los personajes de la novela ha sufrido carencias económicas y la desintegración de sus familias. A pesar de ello, han sabido valerse por sí mismos apoyándose mutuamente. Como señala John D’Emilio, las comunidades gays reescriben de manera alternativa el concepto de “familia” (8). Para este investigador, la aparición de grupos homosexuales va unida al desarrollo del capitalismo. De esta manera, cuando la economía dejó de estar basada en la producción doméstica o en el trabajo comunitario de los miembros de la familia, empezaron a surgir grupos de gays que eran independientes económicamente. Ahora bien, la relación entre capitalismo y familia es contradictoria, ya que si bien el capitalismo posibilita las relaciones gays porque la familia ya no es necesaria como base económica, a la vez provoca que la sociedad considere la familia como fuente de amor y afecto, de seguridad frente a las amenazas externas, y por lo tanto se exalte como valor (11). Leocadio y Sirena han aprendido que el dinero es completamente necesario para vivir, y son conscientes de que deben ganarlo por sí mismos para poder actuar como ellos desean.

Para lograr la emancipación económica, Leocadio y Sirena utilizan distintos medios: mientras que el primero consigue un trabajo gracias a su amigo Migueles, Sirena decide independizarse de su *manager* Martha Divine y llevar ella sola la representación de su espectáculo. Sin embargo, se prevé que Leocadio termine entreteniéndolo a los turistas como hace Migueles, lo que le igualaría más a Sirena. El trabajar en un hotel provoca que los compañeros de la casa vean a Leocadio con mayor respeto y masculinidad: “Su nuevo estatus de hombre asalariado le había ganado la amistad de otros pupilos [...] Tener dinero en los bolsillos hace que la gente te trate diferente” (247). El paralelismo entre el dinero y la hombría la expresa así el mismo Leocadio: “Además, una vez ganara su sustento, se haría hombre en propiedad. Como Migueles” (202). Migueles se convierte en el modelo para el joven dominicano, por su virilidad, respeto y poder económico.

Por su parte, Sirena deja a un lado los intermediarios para dirigir ella misma su carrera profesional. Martha Divine le enseñó a vestirse y maquillarse como una mujer, pero a cambio obtuvo beneficios económicos. Su viaje a República Dominicana puede verse como un negocio que Martha fragua para sus intereses personales, en concreto para operarse y cambiar de sexo: “Ayudando a Sirena se ayudaba a ella; ayudando a esta joyita que le caía del cielo, iba al fin a reconciliarse con su propio cuerpo” (21). Para Martha, Sirena se convierte en un medio para lograr sus propósitos, y ejemplo de ello es que cuando desaparece, ella no se decide a buscarla por miedo a encontrarse con problemas: “Aquí se queda enterradita, al lado de Hostos. Yo no digo ni esta boca es mía, porque puedo salir despellejada” (228).

Sirena aprende la lección. Después de vivir tantas penurias, quiere ascender y conseguir toda la fama y el dinero de los que sea capaz. En opinión de Van Haesendonck, el objetivo de la protagonista es adquirir *glamour* (“*Sirena Sirena*” 82). Sin negar esa finalidad, para mí Sirena busca más la solvencia económica en primera instancia; por eso adopta el lema de Martha, “sangre de empresaria”, y al final le roba la cartera y el reloj a Hugo para irse a la capital. Se

trata de aprovecharse del que se quiere aprovechar de uno, de negociar con el deseo. Jossiana Arroyo señala que los travestis han pasado de vivir en la marginalidad a formar parte de la vida en las ciudades. Los travestis que se prostituyen—o que realizan espectáculos, como sucede en esta novela—han entrado en el juego de la oferta y la demanda “como significantes en la sociedad de consumo” (339-40). Así, la protagonista decide beneficiarse de lo que la sociedad le proporciona u ofrece.

Sirena quiere distanciarse del modelo que representa Solange, cuya identidad y estatus social dependen de su marido, del que es simplemente una posesión (Grau-Lleveria 244). Para Sirena, Solange establece una alianza con Hugo que la degrada como ser humano; de ahí que decida que para adquirir el poder necesita actuar sola. Santos-Febres reconoce que en Sirena y Martha se puede hablar de una negociación por necesidad de la supervivencia (Peña-Jordán 121). Esta negociación es aplicable también a Migueles, que le enseña a Leocadio los regalos que los turistas le hacen para que les acompañe, y también le instruye en cómo sacar partido de ellos. La reafirmación de este punto de vista viene a través de la voz de un turista canadiense en el capítulo XXXV, que reitera la idea del comercio sexual: “Some of them play hard to get. Specially the new ones. You have to shower them with gifts to convince them to go upstairs with you” (192).

Sirena y Leocadio quieren dejar de ser figuras subalternas y abandonar el papel de víctimas para adquirir hegemonía y poder. Junto con otros personajes como Martha y Migueles, los dos ven el dinero como un medio para librarse de las presiones y los sufrimientos que han vivido anteriormente. En definitiva, la disponibilidad económica supone una mayor libertad, agencia y dominio en sus vidas. Para ello, deciden aprovecharse de la capacidad monetaria de los que les buscan para satisfacer su deseo, entablando una negociación con su propio cuerpo y convirtiéndose en sujetos activos de sus propias vidas. Para conseguir el progreso económico, los personajes ven como requisito indispensable el viaje o desplazamiento espacial: Martha tiene en República Dominicana su oportunidad de ganar dinero con los *shows* de *drags*, Sirena cree que en Nueva York es donde va a lograr la fama y el dinero, mientras que Leocadio y Migueles tienen como objetivo Puerto Rico por considerarlo una antesala de los Estados Unidos. Ahora bien, el dinero tiene connotaciones algo distintas para Sirena y Leocadio. Para la cantante de boleros, el dinero se asocia con el *glamour*, el reconocimiento y el mundo del lujo y la comodidad. En cambio, Leocadio lo ve como un medio para hacerse respetar por la sociedad heteronormativa, ayudar a su familia y no sufrir más humillaciones de clase. En definitiva, en ambos casos el dinero supone poder y un requisito indispensable para la supervivencia.

El poder monetario va de la mano del dominio en las relaciones sexuales. *Sirena Selenia* es una novela donde las características del sujeto homosexual activo y pasivo se desdibujan, abriéndose nuevas perspectivas a lo que se considera masculino y femenino para los gays. Los dos personajes más aparentemente indefensos acaban adquiriendo el poder en la relación sexual. Una de las posibles causas es el deseo de no ser dominado, la venganza sobre el macho. Lo masculino y lo femenino no se separan por una línea divisoria clara e infranqueable, y el universalismo queda roto en esta obra. Como hemos apuntado antes, el papel activo es el que presenta connotaciones positivas en la novela y por ende en la sociedad puertorriqueña. De esta manera, la novela presenta una reafirmación inequívoca del poder del falo. Asimismo, la separación de los roles activo-pasivo en las relaciones homosexuales supone un trasvase del modelo heterosexual. Por otro lado, la feminidad se basa ante todo en estrategias de manipulación y seducción. Estos aspectos quedarían justificados por la finalidad última de la obra: representar la supervivencia de los seres marginados, que deben vestirse con la piel de la fuerza y del dominio sobre los otros para seguir adelante y triunfar. En ellos se personifican las palabras de Martha Divine:

"Querer es poder. El que persevera alcanza. Para atrás ni para coger impulso" (266). La novela de Santos-Febres reafirma que en este mundo hay que clavar, para no ser clavado; de ahí la dicotomía sexual activo-pasivo. En definitiva, a pesar de que los personajes gays tengan como modelo las relaciones heterosexuales y consideren que uno de ellos debe adoptar el papel del hombre y otro el de la mujer, al menos estos roles no quedan asignados de la manera tradicional: el hombre no es ya el fuerte: es el triunfo del aparentemente débil o de la feminidad.

Obras citadas

- Arroyo, Jossiana. *Travestismos culturales: literatura y etnografía en Cuba y Brasil*. Diss. U of California, Berkeley, 1998.
- Barradas, Efraín. "Sirena Selena vestida de pena o el Caribe como travesti." *Centro Journal / Centro de Estudios Puertorriqueños* 15 (2003): 53-65.
- Castillo, Debra. "She Sings Boleros: Santos-Febres' *Sirena Selena*." *Latin American Literary Review* 29.57 (2001): 13-25.
- Cromwell, Jason. *Transmen and FTMs: Identities, Bodies, Genders, and Sexualities*. Urbana: U of Illinois P, 1999.
- Cuadra, Ivonne. "¿Quién canta? Bolero y ambigüedad genérica en *Sirena Selena vestida de pena*, de Mayra Santos-Febres." *Revista de estudios hispánicos* 30.1 (2003): 153-63.
- D'Emilio, John. "Capitalism and Gay Identity." *Making Trouble: Essays on Gay, History, Politics, and the University*. New York: Routledge, 1992. 3-16.
- Díaz, Luis Felipe. "La narrativa de Mayra Santos y el travestismo cultural." *Centro Journal / Centro de Estudios Puertorriqueños* 15 (2003): 25-36.
- Garber, Marjorie. *Vested Interests: Cross-Dressing and Cultural Anxiety*. NY: Routledge, 1992.
- Grau-Llevería, Elena. "Sirena Selena vestida de pena de Mayra Santos Febres: economía, identidad y poder." *Hispanic Research Journal* 4 (2003): 239-50.
- Greenberg, David F. *The Construction of Homosexuality*. Chicago: U of Chicago P, 1988.
- Manalansan IV, Martin F. *Global Divas. Filipino Gay Men in the Diaspora*. Durham: Duke UP, 2003.
- Morgado, Marcia. "Literatura para curar el asma. Una entrevista con Mayra Santos Febres." 5 Dic. 2004. http://www.barcelonareview.com/17/s_ent_msf.htm
- Muñoz, José Esteban. *Disidentifications: Queer of Color and the Performance of Politics*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1999.
- Peña-Jordán, Teresa. "Romper la verja, meterse por los poros, infectar: una entrevista con Mayra Santos-Febres." *Centro Journal / Centro de Estudios Puertorriqueños* 15 (2003): 117-25.
- Ramírez, Rafael L. *Dime capitán: reflexiones sobre la masculinidad*. Río Piedras: Huracán, 1993.
- Sandoval-Sánchez, Alberto. "Sirena Selena vestida de pena: A Novel for the New Millenium and for New Critical Practices in Puerto Rican Literary and Cultural Studies." *Centro Journal / Centro de Estudios Puertorriqueños* 15 (2003): 5-23.
- Santos-Febres, Mayra. "Más mujer que nadie: los retos de las mujeres en el nuevo milenio." *Centro Journal / Centro de Estudios Puertorriqueños* 15 (2003): 107-15.
- . *Sirena Selena vestida de pena*. Barcelona: Mondadori, 2000.
- . *Tercer Mundo*. México D.F.: Trilce, 2000.
- Schifter, Jacobo. *From Toads to Queens. Transvestism in a Latin American Setting*. New York: Harrington Park P, 1999.

Sifuentes-Jáuregui, Ben. *Transvestism, Masculinity, and Latin American Literature: Genders Share Flesh*. New York: Palgrave, 2002.

Torres, Daniel. "La erótica de Mayra Santos-Febres." *Centro Journal / Centro de Estudios Puertorriqueños* 15 (2003): 99-105.

Van Haesendonck, Kristian. "El arte de bregar en dos novelas puertorriqueñas contemporáneas: *Sirena Selen vestida de pena* y *Sol de medianoche*." *Revista de estudios hispánicos* 30.1 (2003): 141-52.

—. "*Sirena Selen vestida de pena* de Mayra Santos-Febres: ¿transgresiones de espacio o espacio de transgresiones?" *Centro Journal / Centro de Estudios Puertorriqueños* 15 (2003): 79-96.