

Distribution Agreement

In presenting this thesis or dissertation as a partial fulfillment of the requirements for an advanced degree from Emory University, I hereby grant Emory University and its agents the non-exclusive license to archive, make accessible, and display my thesis or dissertation in whole or in part in all form of media, now or hereafter know, including display on the world wide web. I understand that I may select some access restrictions as part of the online submission of this thesis or dissertation. I retain all ownership rights to the copyright of the thesis or dissertation. I also retain the right to use in future works (such as articles or book) all or part of this thesis or dissertation.

Signature:

José Arnaldo Larrauri-Santiago

04/12/2013
Date

Indeterminación, diversidad y exceso: el discurso queer en la literatura puertorriqueña

By

José Arnaldo Larrauri-Santiago

Doctor of Philosophy

Spanish

Karen Stolley
Advisor

Hernán Feldman
Committee Member

Dierdra Reber
Committee Member

Dara Goldman
Committee Member

Accepted:

Lisa A. Tedesco, Ph.D.
Dean of the James T. Laney School of Graduate Studies

Date

Indeterminación, diversidad y exceso: el discurso queer en la literatura puertorriqueña

By

José Arnaldo Larrauri-Santiago
M. A., Universidad Interamericana de Puerto Rico, 2002
M. A., University of Phoenix, 1995
B. A., Universidad de Puerto Rico, 1986

Advisor: Karen Stolley, Ph. D.

An abstract of
A dissertation submitted to the Faculty of the
James T. Laney School of Graduate Studies of Emory University
in partial fulfillment of the requirements for the degree of
Doctor of Philosophy
in Spanish
2013

Abstract

Indeterminación, diversidad y exceso: el discurso queer en la literatura puertorriqueña
By José Arnaldo Larrauri-Santiago

Indeterminación, diversidad y exceso: el discurso queer en la literatura puertorriqueña approaches Puerto Rican Literature through the identification of different discourses that aspire to define, in broad terms, a singular and exclusive identity based on race, class, gender, and an exclusive consideration of sexuality. In the dissertation I critically explore literary texts in which different manifestations of the inclusion of difference represent, I propose, a queer discourse. I argue that queer discourse in these instances is articulated by a rhetoric of indeterminacy, diversity and excess.

Drawing on queer theory as defined by Annamarie Jagose, Nikki Sullivan, Michael Warner, and others, I explore indeterminacy in the work of Manuel Ramos-Otero by focusing on the paratextual and textual representation of alternative sexuality. I use Gilles Deleuze and Félix Guattari's definition of the term diversity, as well as themes from classical mythology, as point of departure to explore the transvestite world that Mayra Santos-Febres constructs in her novel *Sirena Selena vestida de pena*, arguing that diversity itself is problematized by the mythological transformations that take place through the subjectivities of her queer subjects. Queer discourse as a rhetoric of excess, following Peter Brooks' framework for melodrama, is analyzed in the novel *No quiero quedarme sola y vacía* by Ángel Lozada, and the short story "Mundo cruel" by Luis Negrón, works whose main characters perform their queer subjectivity in an extreme mode. Taken together, these instances of queer discourse challenge the monolithic identity discourse that has defined Puerto Rican literature. My reading of contemporary Puerto Rican texts that convey a queer discourse adds a new, inclusive, and missing chapter in Puerto Rican literary history.

Indeterminación, diversidad y exceso: el discurso queer en la literatura puertorriqueña

By

José Arnaldo Larrauri-Santiago

M. A., Universidad Interamericana de Puerto Rico, 2002

M. A., University of Phoenix, 1995

B.A., Universidad de Puerto Rico, 1986

Advisor: Karen Stolley, Ph. D.

A dissertation submitted to the Faculty of the
James T. Laney School of Graduate Studies of Emory University
in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy
in Spanish
2013

Índice

Introducción	1
Capítulo I: “Manuel Ramos Otero: el arte de la indeterminación”	45
Capítulo II: “ <i>Sirena Selena vestida de pena</i> : diversidad y mitología queer”	84
Capítulo III: “ <i>No quiero quedarme sola y vacía</i> y “Mundo cruel”: exceso melodramático destructor”	117
Conclusión	151
Obras citadas	163

Introducción

Indeterminación, diversidad y exceso: el discurso queer en la literatura

puertorriqueña parte de la premisa de que las reflexiones de los escritores puertorriqueños reflejan una urgencia por definir categóricamente la identidad cultural del país. Esta urgencia es ocasionada por la presencia de España en lo que es hoy Puerto Rico durante el periodo de conquista y colonización, en el siglo XVI, luego, de los Estados Unidos a partir del 1898. Cada país en su momento histórico trajo consigo elementos culturales que afectaron la formación de la identidad nacional. La literatura fue un medio para reflexionar sobre los efectos de las circunstancias históricas que enfrentaba el país. Estas reflexiones conforman posturas que polemizan la aportación de España y de los Estados Unidos en la identidad puertorriqueña y su objeto persigue definir de forma clara lo que es la identidad nacional. Sin embargo, la identidad como realidad unívoca y la definición precisa y delimitada de los fenómenos serán cuestionadas con el discurso queer.

Propongo analizar en una primera sección de esta introducción dichas reflexiones como un discurso que llamaré definitorio.¹ El discurso definitorio se caracterizará por su

¹ En relación con el concepto discurso, Michael Foucault en *La arqueología del saber* (1970) indaga sobre su proceso de formación. Foucault explica que diferentes instituciones sociales, como la ciencia, la iglesia, la ley, observan el comportamiento “anormal” y formulan declaraciones al respecto. Estas declaraciones provienen de una institución que por un lado asume una posición de experta y, por otro, ocupa el poder. La expresión del saber de los expertos en el poder es lo que Foucault llama discurso. Los

pretensión de ofrecer una definición inamovible, precisa y excluyente para el fenómeno general de la identidad puertorriqueña. Sugiero que el discurso definitorio se manifestará de forma distinta en los textos literarios en cada época, de acuerdo con las circunstancias que lo motivan. Por esto reconozco un discurso criollista y otro progresista que emergen durante el siglo XIX.

El discurso de la identidad nacional será recurrente en el siglo XX como producto de las creaciones que lo escriben como su propuesta literaria. El discurso afropuertorriqueño despuntará también en este siglo para hacer evidente la herencia africana en la constitución de la identidad puertorriqueña.

Los discursos feminista y homosexual comenzarán a escribirse asimismo durante ese siglo. Aunque estos últimos discursos se apartarán de la preocupación sobre la identidad nacional compartirán con el discurso definitorio su modo de articulación que consiste en el establecimiento de opuestos binarios.

Demostraré que el discurso definitorio expresa su definición a base del establecimiento de opuestos binarios de los cuales privilegiará sólo a uno de ellos. Deseo llamar la atención al contenido y el modo del discurso definitorio. Por un lado, este discurso delimita y enmarca inteligiblemente el fenómeno que define, sin reservar espacio para lo que esté fuera de la definición; por otro, al nombrar dos categorías opuestas no existe la posibilidad de ocupar un lugar entremedio. Esto se convertirá en la

argumentos contenidos producen el discurso clínico, económico, psiquiátrico, sexual. El saber experto que se desprende de los discursos sirve para definir y categorizar a los otros. Esto se cuestionará cuando el discurso del que se hable sea uno queer.

única manera válida de aproximarse y entender la realidad que adoptará el discurso definitorio. Cuestionaré este modo de articulación y entendimiento como método de organizar los fenómenos y su efecto sobre la plausibilidad de los espacios entremedio en las identidades y definiciones.

Propongo que el cuestionamiento al discurso definitorio se encontrará en el queer. Exploraré el discurso que llamaré queer en la literatura puertorriqueña orientado por tres variables que le adjudico para su articulación, a saber, indeterminación, diversidad y exceso. Con el objetivo de mostrar mi propuesta examino la obra de Manuel Ramos Otero en el capítulo I, la de Mayra Santos Febres en el capítulo II y la Ángel Lozada y Luis Negrón en el capítulo III.

Cabe aclarar que utilizaré el vocablo queer en inglés sin escribirlo entre comillas ni en negritas porque esta disertación reconoce la libre circulación de la diferencia, incluso la del lenguaje. Además, desde el punto de vista teórico, no existe un término equivalente en español que exprese las propuestas que se sugieren cuando se analizan los fenómenos culturales con los planteamientos de la teoría queer.² Los planteamientos que formula la teoría queer toman en cuenta las diferencias en los individuos basadas en la

² Sobre este particular declara Rafael Mérida Jiménez “[de]l término inglés <<queer>> ...No existe un vocablo equivalente en español que recoja la mezcla de acepciones ni que permita su natural transformación lingüística en sustantivo, adjetivo o verbo...” (19). Puede observarse lo poco domesticable que resulta la palabra lo cual prefigura el contenido de sus argumentos.

identidad, la subjetividad y la sexualidad con el fin de evidenciarlas y de esta manera polemizarlas.³

El discurso queer, cuya acepción discutiré más adelante, podrá apreciarse con mayor precisión al mostrar primero los textos que sostienen el discurso definitorio. De esta manera se verá la forma en la que el discurso definitorio se configura para articular su definición dentro de las fronteras de un término claramente establecido. Mi intención es demostrar que esta forma de proceder fomenta la concepción de la realidad en opuestos y niega la posibilidad de que fenómenos como la identidad o la definición ocupen un espacio entremedio. El acercamiento crítico a las obras construidas de este modo permite desmontar su mecanismo. Igualmente importante al discutir estos textos será presentarlos en un continuo en el desarrollo de la literatura puertorriqueña que tiene que incluir el discurso queer para no estar incompleto. Con este fin exploraré en la primera sección de la introducción las obras en las que identifiqué el discurso definitorio y señalaré los opuestos que sugiere.

³ Utilizo el concepto subjetividad de acuerdo con la definición de Nick Mansfield en *Subjectivity: Theories of the Self from Freud to Haraway* (2000) cuando dice que es “the term use to describe interior life or selfhood, especially as it is theorized in terms of its relationship to gender, power, language, culture and politics” (185). La definición me resulta adecuada porque otorga relevancia al individuo sin olvidar que sus rasgos particularizadores internos estarán en tensión con los dictámenes externos del género, el poder, el lenguaje, la cultura y las políticas.

Dedicaré una segunda sección a comentar sobre el tratamiento que ha recibido la sexualidad en la literatura puertorriqueña contemporánea. Utilizaré como objeto de estudio diez antologías publicadas entre 1950 a 2007. El propósito de este examen es indagar, primero, la inserción o exclusión de la sexualidad en los textos antologados, y luego, observar su representación en la diégesis del relato de acuerdo con la presentación que hace de la misma el antólogo. La pertinencia de esta indagación consiste en ponderar la aproximación a la que se somete este aspecto del ser humano en una creación literaria. La premisa en la que fundamento este interés radica en que existen razones en la cultura puertorriqueña que colocan la sexualidad como un asunto estrictamente privado o causante de incomodidad si se convierte en el tema de cualquier tipo de texto. Esta exploración me permitirá igualmente indagar si se reconoce o ignora la sexualidad como un elemento clave en la subjetividad de un individuo para definir su identidad.

Este análisis me permitirá, como mayor precisión, observar y comentar la representación que se ha hecho de la homosexualidad en otras obras en una tercera sección de esta introducción. La homosexualidad es una de las sexualidades diferentes que se consideran en la teoría queer. La diferencia en la sexualidad trae consigo otros retos a un asunto ya de por sí polémico. Con el acercamiento a los textos en esta sección evaluaré si han funcionado como preámbulo al discurso queer que se propone en esta disertación. En última instancia, el objetivo principal de este recorrido por el discurso definitorio --la inserción o exclusión de la sexualidad y la homosexualidad en las obras-- pretende por un lado establecer un diálogo con el discurso queer y, por otro, incluir a éste en el mapa de la literatura puertorriqueña.

Discutiré en esta primera sección el discurso definitorio que identifiqué en las siguientes obras: *El Gíbaro: cuadro de costumbres de la isla de Puerto Rico* de Manuel A. Alonso, *La charca* de Manuel Zeno Gandía, *Insularismo* de Antonio S. Pedreira y “El puertorriqueño dócil” de René Marqués. Estas obras pueden considerarse textos emblemáticos porque, algunas de ellas, resultan lectura obligada en los currículos de los cursos de español preparados e impuestos por el Departamento de Educación [Pública] de Puerto Rico. Son de manera similar una inclusión obligada en las historias de la literatura puertorriqueña. Puede inferirse, entonces, que un organismo gubernamental y una obra de diseminación propagaron el discurso definitorio que fomenta en sus receptores la idea simplista de abordar la realidad definiéndola a base de taxonomías inamovibles, precisas y excluyentes.

Uno de estos libros es *El Gíbaro: cuadro de costumbres de la isla de Puerto Rico* (1849) de Manuel A. Alonso.⁴ Con la propuesta literaria de esta obra se escribe el discurso criollista. Alonso reflexiona nostálgicamente a la distancia sobre Puerto Rico, provincia española aún en los tiempos del autor. Esto provoca que defina al puertorriqueño en contraste con el español. De esta manera se establece el opuesto puertorriqueño / español, que se sostiene al resaltar la figura y la vida del jíbaro, el hombre campesino, como el único representante de las costumbres más autóctonas del

⁴ Francisco Manrique Cabrera en *Historia de la literatura puertorriqueña* al describir la propuesta de Alonso en su obra reconoce el carácter definitorio del libro al expresar “...en favor de *El Gíbaro* resulta de rigor señalar que Alonso trabaja con amor y fruición, unos materiales nuevos, por intocados, y que tales materiales son nada menos que sustancia viva que ofrece contornos definidos del alma de su pueblo” (91).

país y de la puertorriqueñidad. El jíbaro se encumbró como único elemento posible para la diferenciación del puertorriqueño ante el elemento español. La voluntad de definir se hace más evidente en *El Gíbaro* en un soneto que pretende determinar a través de descripciones a “un buen Puerto-riqueño,” el cual transcribo a continuación:

Color moreno, frente despejada,
 Mirar lánguido, altivo y penetrante,
 La barba negra, pálido el semblante,
 Rostro enjuto, nariz proporcionada.
 Mediana talla, marcha compasada;
 El alma de ilusiones anhelante,
 Agudo ingenio, libre y arrogante,
 Pensar inquieto, mente acalorada;
 Humano, afable, justo, dadivoso,
 En empresas de amor siempre variable,
 Tras la gloria y placer siempre afanoso,
 Y en amor a su patria insuperable:
 Este es, á no dudarlo, fiel diseño
 Para copiar un buen Puerto-riqueño. (196)

Cada adjetivo empleado en el soneto nos lleva a una descripción discreta que cierra el espacio a la diferencia. Sin embargo, se percibe en el soneto un tono seguro al ofrecer la definición del “buen Puerto-riqueño.” Vemos cómo un letrado se autoriza a definir de forma categórica. Al definir de forma particular una realidad amplia, no obstante, quedarán fuera de la definición otros elementos que no fueron tomados en cuenta. La

economía del soneto no permite incluir otros elementos formadores de la cultura e identidad puertorriqueña ya evidentes en el siglo XIX como la herencia africana.⁵ Vale notar que desde el siglo XIX el discurso definitorio de lo criollo comienza a escribirse con marcadas exclusiones y con el establecimiento de opuestos.

La próxima obra polemiza la figura del jíbaro para definir la identidad puertorriqueña. Esta es la novela *La charca* (1894) de Manuel Zeno Gandía en la que se presenta la figura del jíbaro como signo de atraso y primitivismo; en consecuencia, era necesario eliminarlo si se aspiraba al progreso. El jíbaro también representa el criollismo por su estrecha relación con el campo y la vida simple. El progreso se opondrá al criollismo para formar los opuestos que se desprenden de la novela: progreso / criollismo. *La charca* presenta a un jíbaro anémico y víctima de la condición de colonizado de un imperio español que lo había olvidado. A través del personaje Juan del Salto se transmite en *La charca* el discurso del progreso en el que el jíbaro o las “gentes de la montaña,” como se le llama en el texto, se convierte en un problema. Juan del Salto tuvo de niño un hogar opulento y estudió en Europa. Ahora él administra una hacienda cafetalera en la que emplea a los jíbaros a quienes observa y le provocan argumentos como el siguiente: “la lucha de una raza inerme, impotente para levantar la cabeza y respirar ambientes de cultura, teniendo que hundirla en el pantano, bajo la pesadumbre infinita de la ignorancia y de la enfermedad” (56). Se desprende de esa cita que el jíbaro no se percibe de forma romántica, sino con precisión realista que define la condición precaria del jíbaro. La relación del jíbaro con la naturaleza resulta ahora un problema porque es un impedimento para que vea más allá del entorno. Este discurso definitorio determina que a través de la

⁵ José Luis González hace evidente esta exclusión en *El país de cuatro pisos* publicado en 1989.

ciencia y de la inteligencia desarrollada por la cultura se alcanza de forma homogénea el progreso.

Hemos visto cómo las obras *El jíbaro* y *La charca* expresan un discurso que muestra la necesidad de asumir una posición clara –ya fuera a favor o en contra– de la figura autóctona de la Isla que representa el jíbaro. El discurso criollista privilegia al jíbaro al oponerlo al español; en el discurso progresista el jíbaro colonizado figura emblemática del criollismo no era compatible con el progreso; la existencia de uno cancelaba al otro. De ambos discursos debe subrayarse la tendencia de establecer opuestos que se excluyen para interpretar y escribir sobre la realidad.

La próxima obra que comentaré fundamenta su discurso con igual fuerza en el establecimiento de opuestos. La tendencia no desaparecerá, entonces, en los textos publicados durante el siglo XX. Esto se reconoce en *Insularismo: Ensayos de interpretación puertorriqueña* (1934) de Antonio S. Pedreira. En esta colección de ensayos se reflejan nuevas realidades que provocan escribir otros discursos que compartirán con los anteriores la urgencia por definir. Me refiero a la invasión de las tropas norteamericanas en 1898, en la coyuntura de la Guerra Hispanoamericana, y el eventual cambio de Puerto Rico de provincia española a botín de guerra norteamericano. El acontecimiento inserta en la cultura el elemento angloamericano. Este nuevo elemento implantado en la sociedad puertorriqueña se enfrenta al ya establecido hispano. El enfrentamiento de estas dos culturas provoca a los autores como Pedreira a reflexionar sobre lo que debe ser la única identidad nacional colectiva. El problema se ha postulado con el establecimiento del opuesto hispano / angloamericano como elemento formador o desformador de la cultura puertorriqueña. El discurso definidor de la identidad nacional

favorecerá el término hispano que se expresará en la obra de Pedreira.⁶ Angélica Barceló de Barasorda en el “Prólogo” de *Insularismo* de 1968 dice sobre Pedreira:

Pertenece Antonio S. Pedreira a la generación puertorriqueña que crece y se forma en la época más crítica de nuestra historia: aquella en que se siente más en carne viva el impacto del cambio de soberanía. Este hecho, ocurrido a raíz de la Guerra Hispanoamericana en 1898, conlleva radicales cambios culturales para un pueblo como el nuestro, formado dentro del marco latino-español y que ahora cae bajo el influjo de un pueblo anglo-sajón. (7)

La contextualización de Pedreira, como un ensayista de la generación de los años treinta que reflexiona sobre el impacto de un hecho histórico casi tres décadas después denota cómo, aparentemente, la cultura y la idiosincrasia puertorriqueñas se encuentran en pleno proceso de desarrollo. De ahí surge la justificación para que literatos como Pedreira se arroguen el deber para definir a un pueblo que parece no haber realizado tal acción y en su discurso definatorio emplea el recurso de oponer términos. Pedreira como emisor del

⁶ Juan G. Gelpí en *Literatura y paternalismo en Puerto Rico* (1993) analiza cómo un discurso que llama paternalista se escribe y reescribe en la obra de autores de diferentes épocas. Gelpí plantea que un padre figurado dicta a un niño, igualmente figurado, el discurso sobre el nacionalismo cultural. El hacendado (durante el siglo XIX) el político y el letrado asumen el rol de padre. Establece que “[l]a retórica del paternalismo a menudo remite a las relaciones familiares, y su metáfora fundamental consiste en equiparar a la nación con una gran familia” (2). Gelpí, en el discurso paternalista, problematiza la figura del padre como el poder que impone lo que es la cultura nacional.

discurso definitorio mostrará sus propios intereses y preocupaciones que no representarán necesariamente la de otros grupos que integran la sociedad tales como las minorías sexuales, raciales, políticas y sociales. Sin embargo, es su voz la que se expresa como guía orientadora. Los objetivos del ensayo de Pedreira denotan la necesidad de ofrecer una definición como se evidencia en la siguiente cita:

Intentamos recoger [en el ensayo] los elementos dispersos que laten en el fondo de nuestra cultura, y sorprender los puntos culminantes de nuestra psicología colectiva. Pero téngase en cuenta que si es difícil definir a un solo hombre, por las múltiples facetas que entran en su personalidad, es mucho más difícil definir a un pueblo. La dificultad sube de un punto cuando se intenta, como en este caso, definir un conjunto de seres que todavía no ha podido delinear a gusto su vida colectiva. (17)

Sus reflexiones son guiadas por el interés de contestar “¿Cómo somos? o a un ¿qué somos? los puertorriqueños globalmente considerados” (17). En tal caso, a Pedreira le urge definir a un pueblo colectiva y globalmente aunque éste no se haya autodefinido. Cabe subrayar de la intención de Pedreira la necesidad de delimitar un fenómeno, con una definición precisa, para poder entenderlo; en este caso expresa un discurso identitario de la puertorriqueñidad ante la dicotomía cultural hispano / angloamericana.

El opuesto privilegiado en este discurso es el hispano, ya que otorga mayor peso al bagaje cultural heredado del imperio español. Francisco Manrique Cabrera observa que “[p]odríamos decir que en ningún pueblo hispano dura tan poco el rencor a España, después de la separación, como en nuestra Isla. Apenas pasa un lustro para que en los espíritus más sensibles se despierte un resurgimiento de lo hispánico común” (239). Esa

actitud la muestra Pedreira al favorecer el término hispano entre los opuestos. No obstante, al tomar en cuenta la declaración de Manrique Cabrera se observa que no precisa que los “espíritus sensibles” responden al perfil de las clases acomodadas que constituyen los hacendados criollos, aquellos nacidos en la Isla de padre español; además se limita a la del hombre, blanco y heterosexual. Con este señalamiento llamo la atención nuevamente a la tendencia de identificar en un fenómeno los opuestos que sugiera para simplificar el proceso de comprensión. El poder asumido por los “espíritus sensibles” define la historia y la cultura de acuerdo con su inmediata concepción de la realidad que será definida sin tomar en cuenta diferencias de ninguna índole.

El discurso definitorio y su establecimiento de opuestos continúan con la misma fuerza en otras obras. Es el caso del ensayo “El puertorriqueño dócil (literatura y realidad psicológica)” (1960) de René Marqués. El autor define la identidad puertorriqueña recurriendo al opuesto hispano / angloamericano. En esta dualidad favorece la herencia idiosincrásica de la cultura en el primer término al problematizar que está siendo desplazada por el extranjerizante matriarcado norteamericano. Esto ocasiona la docilidad con la que define al puertorriqueño. Marqués comenta en la subdivisión del ensayo “El patrón matriarcal” sobre la presencia de personajes de mujeres en la literatura.

Argumenta que esto ocurre como un reflejo del contexto social:

Creemos que el hecho literario probablemente es aquí resultado de un fenómeno social puertorriqueño: la instauración del patrón matriarcal estilo anglosajón en 1940 y su consecuente y arrollador desarrollo en el curso de los últimos veinte años. Antes de dicho período –imperando culturalmente el patrón de *pater familiae*...son ellos –los escritores—los únicos que en la sociedad puertorriqueña

han reaccionado con agresividad y rebeldía ante la desaparición del último baluarte cultural desde donde podía aún combatirse, en parte, la docilidad colectiva: el *machismo*, versión criolla de la fusión y adaptación de dos conceptos seculares, la *honra* española y el *pater familiae* romano. (175)

La docilidad en el carácter del puertorriqueño es una contaminación ocasionada por haber adoptado de la cultura norteamericana su sociedad matriarcal. El opuesto surge de un aspecto cultural que toma en cuenta el poder sobre la familia que tiene el padre o la madre y la manera en la que esto repercute en la sociedad. Se observa la organización de la cuestión que es motivo de reflexión a base de dicotomías tajantes sin contemplar la posibilidad de que existan puntos en común. Marqués considera un gran problema que el matriarcado se esté apoderando del poder social que comienza en la familia. No debe pasar inadvertido en la propuesta de Marqués la declaración de que el responsable de corregir esta situación es el escritor. Se entiende que el escritor es hombre, heterosexual, acomodado y blanco, lo que quiere decir que ocupa una posición con acceso al poder.

La solución a este cambio está en la vuelta al machismo propio de la cultura hispana. La tendencia a definir mediante opuestos igualmente puede apreciarse al señalar el que se desprende de la propuesta de Marqués, este es machismo / docilidad como dicotomía definitoria del puertorriqueño. Debe quedar claro que este proceso implica la ubicación de rasgos en uno y otro opuesto lo que imposibilita la consideración de elementos que fluyan o se entremezclen. Mediante este recurso se tiende a definir de forma categórica a base de exclusiones que se fundamentan en la clase social, la raza, el género o la sexualidad.

Estas exclusiones serán contrarrestadas en otros discursos que llamo afropuertorriqueño, feminista y homosexual.⁷ Sin embargo, el afán definitorio de la identidad seguirá estando presente aunque se realicen inclusiones. Este es el caso del discurso afropuertorriqueño. Y en los tres discursos problematizo que el recurso retórico para expresarse siga siendo articularse con el empleo de opuestos binarios para privilegiar solamente uno de ellos. El discurso afropuertorriqueño, feminista y homosexual se escribirán en la obra de Carmelo Rodríguez Torres, Rosario Ferré y Manuel Ramos Otero, respectivamente.

Vale destacar de Rodríguez Torres la colección de cuentos *Cinco cuentos negros* (1976). La propuesta del autor consiste en ofrecer una nueva definición de la identidad nacional al reconocer el componente negro en la constitución de la puertorriqueñidad. Este reconocimiento establece los elementos duales negro / jíbaro. Mediante la anteposición del elemento hasta ahora ignorado se emplea en el discurso

⁷ El término afropuertorriqueño para referirse a los puertorriqueños que reconocen su herencia africana es de uso reciente y no puede afirmarse que se emplee de forma generalizada. Sin embargo, ya comienza a figurar en diferentes trabajos. Así puede verse, por ejemplo, “AfroPuerto Rican Cultural Studies: Beyond *cultura negroide* and *antillanismo*” de Juan A. Giusti Cordero; “Afro-Puerto Rican Radicalism in the United States: Reflections on the Political Trajectories of Arturo Schomburg and Jesús Colón” de Winston James; la antología *Afro-Puerto Ricans in the Short Story: An Anthology* de Victor C. Simpson; entre otros.

afropuertorriqueño el mismo recurso de oponer para excluir.⁸ Quiere esto decir que no se ha superado la tendencia de colocar en opuestos binarios un fenómeno para comprenderlo. Debe observarse que el jíbaro sigue estando presente en este discurso

⁸ Resulta pertinente mencionar que el poeta puertorriqueño Luis Palés Matos publica en 1937 un celebrado poemario titulado *Tuntún de pasa y grifería* que se convierte en uno de los libros en el currículo de español de las escuelas públicas. En el análisis del libro se resalta la creatividad de Palés Matos que la distinguen como poesía negrista por dotar al verso de la cadencia y ritmos asociados con la herencia musical africana, también se distingue por reconocer la presencia africana en el resto de las Antillas. Sin embargo, se ha polemizado que el acercamiento de Palés a la negritud se hace desde la posición de hombre blanco que incluye al negro como un recurso vanguardista en su creación poética. Esto explicaría el reclamo de Rodríguez Torres de presentar al negro como ente ontológico crucial en la formación de la identidad el puertorriqueño. Zoraida Barreto en el prólogo al libro de Rodríguez Torres precisa que “[l]os cinco relatos que conforman este libro profundizan en la realidad del negro; estos personajes exponen abiertamente su condición de seres castrados por presiones culturales, morales, sociales y arrastran su existencia por el estéril camino de la frustración, la impotencia y en última instancia, la soledad” (8). Mientras el poeta presenta la figura del negro como recurso artístico, al narrador le interesa más recrear su lado humano con el fin de insertarlo a la realidad racial puertorriqueña. La motivación y el efecto de incluir personajes en minorías también será cuestionado cuando presente los textos con personajes homosexuales.

ahora como signo de oposición para privilegiar al negro. Roberto Fernández Valledor expresa:

[Para Rodríguez Torres] el negro es parte de Puerto Rico. De este modo, rompe con los postulados del modernismo insular y la literatura de los años treinta que buscaban la identidad nacional en el jíbaro de pura ascendencia española. De ahí que, frente a ese jíbaro españolizado, anteponga al negro como elemento fundamental de ese pueblo rectificando a su vez la marginación de que era objeto en la realidad ontológica puertorriqueña. (244)

De esta manera se problematiza la figura del jíbaro como un elemento que, aunque nacido y formado en Puerto Rico, responde a una cultura extranjera. Ese argumento sostiene el planteamiento de que el negro es el “elemento fundamental” para definir verdaderamente la cultura e identidad puertorriqueña. La definición en cuestión ha requerido de un término que se ha colocado en el centro a expensas de otro junto al cual no puede existir. Es por esta razón que este discurso que he llamado afropuertorriqueño continúa siendo un discurso definitorio en la literatura puertorriqueña. Si bien la obra de Rodríguez Torres expresa un discurso excluido en las definiciones anteriores no reconoce la coexistencia de elementos opuestos.

La definición basada en opuestos puede observarse en el discurso feminista sugerido en la obra de Rosario Ferré. El opuesto implícito es el de mujer / hombre. Ferré en la colección de cuentos *Papeles de Pandora* (1976) define la mujer en función del papel privilegiado del hombre para cuestionarlo y de esta manera expresa el discurso feminista. Este discurso articula las preocupaciones de la mujer y denuncia las desigualdades que sufre en comparación con el hombre. La colocación de la mujer en el

centro de la producción de un discurso alcanza diferentes temas que la involucran y afectan directamente, como se aprecia en los cuentos “La muñeca menor” o “Cuando las mujeres quieren a los hombres.” En estos cuentos las protagonistas enfrentan al hombre que las limita a un rol y comienzan a abrir espacios de emancipación. Esto resulta un desplazamiento de los discursos de los hombres que se ve sustituido por el de la mujer con conciencia feminista. Sigue estando en tensión la urgencia de colocar los debates en extremos opuestos. En este discurso se trata de las necesidades de las mujeres y los hombres que se colocan en extremos opuestos e irreconciliables. Por otro lado, no debe pasar inadvertido que la obra de Ferré expresa primordialmente un discurso feminista que atañe a la mujer blanca y acomodada, lo cual implica otras exclusiones.⁹ Esto denota que resulta limitante, por excluyente, la organización a base de opuestos.

La limitación igualmente puede reconocerse en los opuestos que se basan en la sexualidad. Los opuestos en la sexualidad pueden analizarse en el discurso de la obra de Manuel Ramos Otero. El opuesto que se establece es el homosexual / heterosexual. En la colección *El cuento de la mujer del mar* (1979), y sobre todo en el relato homónimo, se narra episodios de relaciones amorosas entre hombres. En el mencionado relato el protagonista-narrador y el personaje llamado Ángel, un inmigrante italiano en Nueva York, son una pareja de amantes. El discurso homosexual en la obra de Ramos Otero

⁹ En relación con los personajes del libro de Ferré, Frances Negrón Muntaner declara que “representan un espacio heurístico para investigar la decadencia burguesa, su racismo, hipocresía sexual, toxicidad social y egoísmo económico. El lugar privilegiado para diagnosticar lo social es el cuerpo de la mujer –particularmente blanca y adinerada...” (65).

figura privilegiado al presentar esta sexualidad sin prejuicios ni idealizaciones, por esta misma razón, otorgándole altura de realidad humana posible. La siguiente cita lo muestra: “Ángelo y yo nos amaremos siempre, aunque las enfermedades incurables, como la sífilis o el cáncer, nos separen, quedan las miles de noches del amor en busca de la muerte, volando sobre dunas amarillas con ángeles de polvo...” (94). El amor entre hombres se entremezcla con la enfermedad, ya sea de transmisión sexual o neoplásica, lo que lo enmarca dentro de las condiciones inherentemente humanas independientes de la subjetividad. Se relaciona con el mismo acto sexual al que no se le resta una dimensión romántica.

Esta necesaria y temprana mención de la obra de Manuel Ramos Otero, que ocupa el capítulo primero de esta disertación, se añadirá a otras en este recorrido introductorio a los conceptos relevantes de este trabajo. Será de esta manera debido a que la obra del autor se incluye en diferentes momentos de la literatura puertorriqueña que se canalizan, por ejemplo, a través de las antologías. Comentaré sobre diez antologías en la próxima sección de la introducción y en cuatro de ellas se presenta a Ramos Otero como autor de relatos sobre homosexuales. Con la pieza de Ramos Otero el antólogo ha querido ilustrar el cambio que implica la evidente puesta en escena de la sexualidad que se opone a la norma heterosexual. La recurrente incorporación de la obra de Ramos Otero en antologías prefigura la eventual canonización de la misma en las letras puertorriqueñas. Una situación que no puede pasar desapercibida por la contradicción que encierra debido a que, como discutiré más adelante, la recreación de la sexualidad en la literatura puertorriqueña implica tensión.

En este momento vale resaltar que el discurso homosexual ha incorporado la sexualidad a la identificación de discursos que emplea el recurso de opuestos para configurarse. Existe una relación estrecha entre sexualidad, como variable de estudio y la teoría queer. Esta teoría incorpora la sexualidad como una variable de estudio, que trasciende el acto físico, al reconocer su dimensión pública en las esferas social y cultural debido a que se concibe como un elemento de la subjetividad. Según se ha polemizado en los diferentes debates orientando los planteamientos en aspectos de la clase social, la raza y el género, la sexualidad añade otro motivo de reflexión y cuestionamiento. Se plantea que para la sexualidad se dictan tanto prácticas sexuales, que son íntimas y privadas, como la manera en la que nos organizamos culturalmente.¹⁰ El señalamiento de las diferencias y la multiplicidad es parte relevante en la teoría queer y además señala una reformulación del discurso que se cimenta en opuestos binarios. La diferencia y la multiplicidad en las identidades y subjetividades se colocan en un lugar prominente en las expresiones sociales, culturales y sexuales.

Por consiguiente, considero pertinente explorar el tratamiento de las diferencias en la subjetividad de los individuos dando un mayor destaque a la sexualidad según se haya hecho en en la literatura puertorriqueña en textos antológicos. Con este objeto

¹⁰ Estudiosos como Hans Bertens sostienen esa idea. Añade que en la teoría queer “la sexualidad gana prominencia como cuarta área de diferencia para la organización social y cultural” (218, *traducción personal*). Las otras tres áreas son la clase social, la raza y el género, que sirven como “fuentes para el autoconcepto cultural mediante una gama completa de oposiciones binarias...” que se analizarán ponderando el quiebre de los límites que los separan (217, *traducción personal*).

recorro a diez antologías de textos narrativos para hacer una mirada al tema de la sexualidad. Las antologías recopilan creaciones que reflejan algún tipo de preocupación común ya sea literaria o social.¹¹ Así es posible explorar la presencia de la sexualidad en los textos que según el criterio de los antólogos proyecta un momento literario que contribuye a la construcción de una literatura nacional. Presentaré las antologías de acuerdo con su año de publicación. Tomaré en cuenta no sólo los textos incluidos en la antología, sino la presentación que realiza de los mismos el antólogo. De esta manera se podrá indagar sobre la percepción que se tiene de la sexualidad cuando se inserta a una creación literaria.

René Marqués, célebre escritor puertorriqueño, antologa la colección *Cuentos Puertorriqueños de Hoy* (1950). El texto reúne las creaciones literarias de los escritores que comienza a publicar durante la década de los años cuarenta a la que Marqués se refiere como Promoción del Cuarenta. Marqués desea mostrar la manera en la que esta generación de escritores se ha aproximado a la narrativa corta por lo que presenta lo que considera son innovaciones en la creación de un cuento que incluye desde la forma hasta el contenido del mismo. El antólogo señala en relación con el tema del sexo que es un recurso literario para crear drama en la narrativa de los autores de la Promoción del Cuarenta. Marqués considera que la manera en la que los autores tratan el tema es audaz por el mero hecho de incluirlo. El empleo de aspectos sexuales es el medio del autor para

¹¹ Julio Ortega, en *El muro y la intemperie*, sostiene que las antologías son un cambio literario que “da cuenta de la novedad; la actualidad es su inmediatez.” Ortega además le atribuye a las antologías la capacidad de reordenar “nuestra relación con la historia literaria” (iii).

mostrar un problema o un conflicto propio de las circunstancias existenciales del momento (23). La sexualidad no se entiende como un aspecto fundamental en la vida del individuo. Su inclusión en el texto no tiene la intención de polemizar o decir algo sobre la sexualidad en sí misma como elemento relevante en la existencia del individuo, sino que es una estrategia para significar algún otro tipo de situación social, por lo general, patológica.¹²

En la próxima antología que tomo en cuenta la orientación se dirige más hacia los asuntos de género que a los de sexualidad. Por eso, en la antología *Apalabramiento: Diez cuentistas puertorriqueños de hoy* que edita Efraín Barradas en 1983, el asunto de la sexualidad se enfoca más hacia controversias sobre el género.¹³ Vale aclarar entonces que se polemizan los atributos que se asignan tradicionalmente a la masculinidad y la

¹² Ver el estudio de Agnes Lugo-Ortiz “Nationalism, Male Anxiety, and the Lesbian Body in Puerto Rican Narrative”. Lugo-Ortiz comenta sobre la contradicción de Marqués al elogiar los atributos del cuento “El asedio” de Emilio Díaz Valcárcel, pero no incluirlo en la antología posiblemente por el machismo u homofobia (78). En este cuento se presenta por primera vez en la narrativa puertorriqueña, de acuerdo con Lugo-Ortiz, una “mannish lesbian”. La exclusión en la antología ocurre porque va en contra del proyecto literario de “masculine body” (79). También denota la tensión que implica la sexualidad como un asunto explícito que puede ser debatido a través de un texto literario.

¹³ Entre la publicación de la antología prologada por Marqués y la de los años ochenta, Concha Meléndez--en 1961—edita *El arte del cuento en Puerto Rico*; en 1975 sale a luz *Cuentos modernos (antología)* editados por Jaime Martínez Tolentino, y en 1976 “Antología del cuento” en *La Gran Enciclopedia de Puerto Rico*.

feminidad como una construcción social.¹⁴ Los autores que figuran en esta antología, tales como Juan Antonio Ramos, Carmen Lugo Filippi y Magali García Ramis publican durante la década de los años setenta. Barradas identifica a éstos y a otros autores setentista para publicar sus trabajos en una antología. La presentación de ideas que expresen posibles debates sobre asuntos de género en los textos narrativos, Barradas a quien se lo atribuye específicamente es a las escritoras. Esto se debe a que entiende son denuncias contra la opresión machista. La puesta en escena de la sexualidad al cuestionar rasgos de género se entronca en las controversias sobre los derechos de la mujer en el contexto de la sociedad machista. Expresa un gesto feminista que manifiestan algunas de las escritoras cuya obra se publica en la antología, tales como Rosario Ferré, cuya obra ejemplarizó el discurso feminista comentado anteriormente, y Ana Lydia Vega. Sucede a consecuencia de la efervescencia en la década de los setenta en relación con la lucha por los derechos de las mujeres. Debe recordarse que durante esta época las mujeres luchaban por ejercer mayor control sobre su cuerpo, y por ende, su sexualidad. Esto implicó luchas a favor del derecho al aborto y el control de la natalidad mediante la píldora anticonceptiva. Por lo tanto, puede reconocerse el estremecimiento de las bases que sostienen las estructuras anteriores que van a repercutir en la sexualidad.

La tendencia antimachista, dice Barradas, puede reconocerse también desde otra perspectiva en Manuel Ramos Otero, uno de los autores de su antología de quien incluye “Vida ejemplar del esclavo y el señor” y “La otra isla de Puerto Rico,” (xix). Llama la

¹⁴ La delimitación categórica entre género y sexualidad ha sido motivo de polémica entre los críticos. El efecto de uno sobre otro es difícil de precisar y resulta un esfuerzo inútil porque ambos conceptos tienen una sólida construcción social y cultural.

atención el hecho de que no se describen los relatos de Ramos Otero con rasgos que los relacionen con el tema homosexual, aunque es un elemento evidente en el primero y sugerido en el segundo. Previamente me referí a la obra de Ramos Otero como portadora del discurso homosexual. En cambio, el enfoque del antólogo de la obra de Ramos Otero lo dirige hacia la manera en la que se une a la de las escritoras feministas como un frente contra el machismo. La homosexualidad se convierte vista de este modo en una estrategia del discurso antimachista. Este enfoque de la homosexualidad, por un lado, provoca observar la tensión que implica los asuntos sobre la sexualidad ya que aunque hay cuentos con la homosexualidad presente en la antología este aspecto no acentúa como tal.

José Luis Vega publica, también en el 1983, una antología de cuentos con el título *Reunión de espejos*. Contextualiza el periodo de creación de los narradores en los años setenta. De esta década destaca que sucedieron eventos en los que se luchaba por los derechos del negro, la mujer y el homosexual (24). En relación con la sexualidad reconoce que es uno de los temas a los que se alude de forma destacada y frecuente (27). Declara que “[e]n los nuevos relatos las alusiones a la sexualidad y a lo bajo corporal y sus funciones son destacadas y frecuentes” (27). Se infiere, entonces, que al simplemente aludir a la sexualidad algunos de los trece escritores en la antología se refieren a ella sin nombrarla abiertamente o sin que sea el tema central en la propuesta del texto. Sin embargo, más adelante describe el contenido de las narraciones y al referirse a la de Ramos Otero, uno de los escritores en la antología, apunta que los “autores, uno al menos... elabora ficciones desde una óptica abiertamente homosexual” (28). Es posible inferir que los cambios sociales del momento han comenzado a resquebrajar los muros de los convencionalismos, la autoridad y la tradición. Esto ha permitido las luchas que Vega

mismo reconoce. La consecuencia es la apertura de un espacio para exponer la diferencia sexual, por ejemplo.

Por esto hemos visto incluidos en dos antologías distintos relatos de Ramos Otero. Cabe señalar que el epígrafe de esta antología es una cita de “El cuento de la mujer del mar” de Ramos Otero. El autor comienza a figurar antes que el texto suyo incluido en la antología. El mencionado cuento ejemplarizó el discurso homosexual en la obra de Ramos Otero que presenté anteriormente. Sin embargo, el fragmento empleado como epígrafe no expresa una idea que polemice la homosexualidad o la haga figurar como una sexualidad alternativa viable.¹⁵ El reconocimiento al autor resulta confuso porque la novedad que presenta su obra es la homosexualidad como tema literario y no como una posibilidad ontológica. La “óptica abiertamente homosexual” que Vega identifica solamente en la obra de Ramos Otero cumple el cometido de ilustrar la transgresión alcanzada a través de un texto literario, y no la presentación de una realidad distinta en la que la sexualidad ocupe una posición preponderante. No puede escapar la tensión que parece despertar la sexualidad para su presentación y tratamiento en los antólogos.

¹⁵ El fragmento-epígrafe es el siguiente: “Hay una correspondencia fatal entre el cuento y la vida, entre el pasado y el destino, entre los poetas y los hombres, entre el amor y la muerte. Pero sólo, tal vez. Nada es más ambiguo que la palabra. Ni siquiera los espejos. Y sin embargo sólo nos sirven las palabras como espejos de nuestros tiempos” (7). En el relato, el fragmento es una reflexión del protagonista, que es escritor, sobre el acto mismo de la escritura. Vega lo utiliza por la metáfora que crea entre palabras y espejos, que es parte del título de la antología.

Esta tensión no parece desaparecer tampoco en los escritores, en este caso las escritoras. Ese es el planteamiento de María M. Solá en *Aquí cuentan las mujeres: muestra y estudio de cinco narradoras puertorriqueñas* (1990). Las cinco narradoras son Rosario Ferré, Magali García Ramis, Carmen Lugo Filippi, Lourdes Vázquez y Ana Lydia Vega. En relación con estas creaciones, Solá arguye que no se presenta, ni explícita ni extensamente, el tema del amor erótico entre mujeres:

Casi no se toca el amor erótico entre miembros del mismo sexo ni abierta ni detalladamente en la narrativa femenina, como ha sucedido, aunque muy poco, en textos de escritores. Alguno que otro texto de amor lesbiano en la lírica escrita por mujeres ha ocasionado agrias disputas y velados desencuentros entre críticos y autores o autoras. (42)

Solá observa que en la “narrativa femenina” la sexualidad está ausente cuando establece una comparación con los escritores. Aunque sostiene que la presencia de la sexualidad en textos firmados por narradores desde el punto de vista numérico resulta escasa. No obstante, son los textos líricos los que sirven de medio para expresar el “amor lesbiano” a las creadoras, pero esta manifestación no ha sido bien vista por los críticos. La literatura acoge el cambio, sin embargo, los receptores del mismo no parecen estar listos para nuevas experiencias de acuerdo con la percepción de Solá que no deja de ser cuestionable. Resulta provocador que la antóloga entienda el asunto de esa manera debido a que denota que la sexualidad se ha convertido en un problema en la literatura. La cuestión polémica comienza desde la decisión inicial de convertir o no a la sexualidad en un asunto relevante en la propuesta de un texto literario. Por otro lado, en las mismas narradoras Solá identifica prejuicios sexistas y heterosexistas en sus relatos. Se

encontrará, entonces, en los relatos la perpetuación de la ideología que privilegia al hombre sobre la mujer y la posición subordinada de ésta. Aparte de que se excluye todo tipo de sexualidades que no sea la heterosexualidad. Esta aseveración de Solá contradice la posibilidad del discurso feminista que se apuntó en la obra de Ferré que aparece en esta antología. La apreciación de Solá anularía el mencionado discurso que se supone busque emancipar a la mujer a través del cuestionamiento de los roles tradicionalmente asignados. Solá extrema sus señalamientos al sugerir que la literatura puertorriqueña se encuentra, en la exposición de asuntos sexuales, en el siglo XIX. Así se entiende debido al empleo de la expresión de Oscar Wilde “el amor que no osa decir su nombre” (42). Aunque el planteamiento de Solá merezca que se le matice adecuadamente, su apreciación trasluce la incomodidad que ocasiona la sexualidad como punto de partida para crear un texto literario. Hasta este momento en el recorrido efectuado a través de las antologías la sexualidad aparece buscando un lugar entre las propuestas de los autores puertorriqueños. La antología de Solá comparte la tensión en el tratamiento de la sexualidad que señalamos en la antología de Vega y que igualmente se percibirá en la próxima antología.

Ramón Luis Acevedo coincide en la apreciación de Solá en cuanto a los relatos que exponen las relaciones entre individuos del mismo sexo, en particular las mujeres. Acevedo establece que este tema no ha sido tratado por las narradoras que reúne en su antología de 1991, *Del silencio al estallido: Narrativa femenina puertorriqueña* (60).¹⁶

¹⁶ Cabe notar que estas dos antologías publican en su totalidad narrativa escrita por autoras. La mujer como minoría social, representada en este contexto por las escritoras, ha logrado llamar la atención de los críticos y estudiosos puertorriqueños para reseñar en

Acevedo afirma que “[e]xisten aspectos que apenas han sido tratados por nuestras narradoras desde su óptica particular: el lesbianismo, la condición de la mujer de los sectores populares y marginados, los conflictos y las transformaciones de la conciencia masculina frente a los roles...” (60). La observación de Acevedo llama la atención sobre exclusiones debido a la sexualidad, la clase social o el género. De estas exclusiones se está nutriendo la producción de las escritoras que Acevedo antologiza. De éstas cabe subrayarse la exclusión de la sexualidad alternativa porque del dato se infiere que no es un pretexto de una propuesta literaria con la que se desee formular algún comentario crítico que genere debate y reflexión. Acevedo no ofrece razones que expliquen esta situación.

En lo que respecta a la sexualidad el antólogo le resta importancia a este tema que él mismo reconoce en el relato “Letra para salsa y tres soneos por encargo” de Ana Lydia Vega. Este desvío se logra al dirigir la atención del lector hacia el uso del lenguaje popular puertorriqueño del que hace gala la autora (41). No obstante, la escritora crea su obra con giros y expresiones de carácter explícitamente sexual en la transcripción de la variante lingüística del español coloquial de Puerto Rico: “culipandeo,” “tanta carne y yo comiendo hueso,” “remeneo de nalgas en high,” “si te mango te hago leña.” El empleo de dichas expresiones son emitidas por un personaje masculino del cuento que acostumbra a hostigar a las transeúntes de una calle donde ha establecido su escenario

una antología su producción literaria. Este no es un fenómeno que se comparta, hasta este momento, con otras minorías, tales como las sexuales o raciales cuya producción literaria publicada ha sido limitada en el primer caso, y nula en el segundo; sobre todo en una antología cuyo autores pertenezcan a los mencionados grupos minoritarios.

para tal acción. Ocurre un giro inesperado en el desarrollo del cuento cuando una de las mujeres receptora habitual de los comentarios enfrenta al hostigador para invitarlo a sostener relaciones sexuales. Después de éste enfrentamiento la mujer asume en todo momento un papel de sujeto activo al despojarse del rol de objeto pasivo que se presenta al inicio del relato. Un rasgo clave en la transición de roles es la agencia sexual. Sin embargo, para este antólogo, la sexualidad explícita que se presenta en el texto de Vega no es el foco del asunto que se plantea en el texto por lo que destaca otros atributos del mismo.

La sexualidad tampoco figura como un tema principal en la obra antológica de José Ángel Rosado *El rostro y la máscara: antología alterna de cuentistas puertorriqueños contemporáneos* que publica en el 1995. En cambio, Rosado se fija en el aspecto erótico que interpreta en la obra de los escritores. El erotismo es parte en la composición creativa de las autoras en particular, por lo cual, establece una relación entre el erotismo y las escritoras. Resalto la especificación sobre la mujer porque cuando Rosado, que igualmente incluye autores, comenta los relatos recogidos en la antología reconoce el aspecto erótico en algunos de los escritos creados solamente por las autoras. Explica que el erotismo es parte las creaciones de las escritoras por el afán autobiográfico o intimista que caracteriza un texto literario escrito por una mujer (xx). Cabe observar que el antólogo fundamenta su comentario en las teorías que relacionan atributos de la feminidad de acuerdo con el sexo biológico. Explica que los relatos de las cuentistas perpetúan las ideas sobre lo femenino según las presentan los medios de comunicación masivos: “Sus relatos... reproducen modelos ideológicos de lo femenino, típicos de los medios de comunicación masivos, para representar la constitución erótica del “yo” (xx).

Este comentario es un eco del expresado anteriormente por la antóloga Solá que problematiza la aparente falta de interés por transgredir el discurso falocentrista de parte de la autoras. De todas formas los comentarios del antólogo dirigen a que se observe la diferencia entre sexualidad y erotismo a la que me dedicaré al comentar otra antología en los próximos párrafos. En relación con la que actualmente comento vale decir que el erotismo se presenta como un rasgo de la feminidad que consiste en la disposición de expresar aspectos existenciales privados. Sin embargo, Rosado no abunda sobre el contenido de la información autobiográfica o intimista. La sexualidad no es el tema de reflexión en los textos narrativos de esta antología.

Ocurre lo mismo en los narradores que incluye Mayra Santos Febres en la antología *Mal(h)ab(l)ar: Antología de nueva literatura puertorriqueña* que presenta en el 1997. Santos Febres publica textos líricos y narrativos de escritores puertorriqueños que comienza a publicar durante la década de los años ochenta. En el prólogo Santos Febres reseña las circunstancias que formaron esta promoción de escritores y sus características. La sexualidad no es parte en los textos narrativos que aparecen en la antología. Sin embargo, Santos Febres realiza la siguiente descripción para ambos géneros literarios, pero aplica con mayor precisión a los textos líricos que también incluye en la antología:

Los “hablantes” en estos nuevos textos no son colectivos y, si pertenecen a algún grupo por razones sociológicas azarosas, no se asumen como miembros de ninguna colectividad. Si son homosexuales, negros, mujeres o trabajadores, lo son por obra del azar y no por condición determinante y suficiente para la fragua de una identidad. (19)

Santos Febres reconoce en la antología la presencia de personajes homosexuales. Explica que son individuales y que si son de cierta manera esto no es el resultado de algún motivo predeterminado. Vale precisar que en la descripción de los textos narrativos no indica que haya alguno con el tema homosexual. Santos Febres adjudica el tema de la sexualidad a los textos poéticos única y específicamente a los poemas de Moisés Agosto: "... [sus textos] trabajan la temática del sida, desde la coordenada de lo cotidiano. La homosexualidad y la experiencia de la epidemia no se toman como baluarte de lucha, sino como otros espacios donde se desarrolla la intimidad" (22). El comentario crítico relacionado con la sexualidad alternativa proviene solamente de uno de los veintiséis autores representados en la antología convirtiéndolo en una mera muestra representativa y no un motivo ordinario para la creación literaria. No puede dejar de llamar la atención que en un texto antológico, que se supone dé cuenta de la novedad, publicado en las postrimerías del siglo XX haya incluido tan someramente la sexualidad alternativa. Sin embargo, veremos a la antóloga con una propuesta fundamentada en la sexualidad con la novela *Sirena Selena vestida de pena* en el capítulo segundo de esta disertación.

El antólogo Carlos Alberto Gómez Beras no resalta en su presentación que la sexualidad sea motivo de reflexión para los autores en *Los nuevos caníbales: antología de la más reciente cuentística del Caribe Hispano* en el 2000. No obstante, uno de los relatos que aparece en la antología narra un episodio de una travesti. Este es el relato "Delirio, Playa del Atlántico" de Daniel Torres. Esta contradicción demuestra que el tema pasa inadvertido o no es lo suficientemente tratado como para considerarlo una tendencia en la literatura puertorriqueña. En términos de representación en estas dos últimas

antologías resulta exigua a pesar de haberse publicado más recientemente cuando la sexualidad comienza a ser tema de discusión de diferentes foros.

La postura de Gómez Beras parece contradecirla Mercedes López-Baralt cuando comenta sobre los textos que compiló en *Literatura puertorriqueña del siglo XX* publicada en 2004. Sin embargo, es necesario anotar que la antóloga emplea el término erotismo, cuando se refiere a los textos recopilados y no sexualidad. El erotismo se refiere al amor sensual. La indagación del erotismo lleva a la estudiosa a, por un lado, establecer una genealogía para la literatura que llama homoerótica. En esta nombra pionero a Manuel Ramos Otero. Sus seguidores son Lilliana Ramos Collado, Alfredo Villanueva y Daniel Torres (xli). De acuerdo con López-Baralt en la obra de estos autores es el erotismo lo que da forma a sus textos y no la sexualidad. Merece la pena aclarar que el término homoerotismo se emplea con frecuencia para indicar la atracción sugerida por contenida y tensa entre personas del mismo sexo que se implica en el texto en cuestión, y que no supone la consumación de un acto sexual.¹⁷ En los textos citados por la antóloga la sexualidad es explícita.

Por otro lado, cuando López-Baralt reflexiona sobre los temas que considera más tratados en la literatura puertorriqueña del siglo XX, le adjudica un lugar prominente al tema erótico (xlili). Por lo tanto, el tema gira en torno al amor sensual, más que sexual.

¹⁷ La entrada en el glosario en línea del sitio www.glbtq.com describe el término de la siguiente manera: “Homoeroticism refers to same-sex erotic expression that is more subtle and less explicit than overt depictions of homosexual situations and behavior. Homoerotic content in art and literature can be either consciously or unconsciously intended by the artist or author.”

Asimismo, llama la atención de la antología de López Baralt que la lista de escritores bajo esta rúbrica resulta bastante extensa e inclusiva, ya que figuran autores de una amplia gama de la historia de la literatura puertorriqueña. El catálogo comienza con Luis Palés Matos (1898-1959) y cierra con Mayra Santos Febres (1966). En algunos de estos autores el erotismo que ve López-Baralt como tema es más bien un recurso retórico con el fin de apelar a los sentidos. La propuesta del texto no polemiza la sexualidad ni el erotismo, en sí mismo, para reflexionar sobre el tema, salvo en los casos de Mayra Montero y Santos Febres. Por último, cabe precisar que López Baralt no pasa por alto la presencia del “tema gay,” como le refiere, en los trabajos líricos y narrativos de Ramos Otero, Carlos Varo, Santos-Febres y Lilliana Ramos Collado (xliv). En esta antología la tensión se podría señalar al reemplazar en todo momento el término sexualidad por el de erotismo. De esta manera se concluye que la sexualidad no es el punto de partida para la creación literaria como un aspecto de la subjetividad. Cabe preguntarse sobre el tratamiento y diferenciación entre estos dos términos en una antología que recopile textos con énfasis en sexualidades alternativas.

En el 2007, David Caleb Acevedo, Moisés Agosto Rosario y Luis Negrón publican *Los otros cuerpos: Antología de temática gay, lesbica y queer desde Puerto Rico y su diáspora* dedicada de forma exclusiva a exponer abiertamente el tema de las sexualidades alternativas que anuncia el título. Se le dedica a Ramos Otero, de quien, además se incluye “El cuento de la mujer del mar” y el poema “Nobleza de sangre.” Esto permite concluir que el autor es un referente obligado en los asuntos de la sexualidad alternativa en la literatura puertorriqueña cuya obra forma parte igualmente de otras antologías que no están dedicadas a esa realidad. En este texto antológico confluyen

creadores con y sin publicaciones anteriores en el quehacer literario puertorriqueño. La antología refleja su radio de inclusión también en la descripción temática que contiene los términos gay, lésbico y queer. Además desde el punto de vista geográfico toma en cuenta no solo la producción realizada en Puerto Rico, sino que también en el extranjero. La antología contiene cuentos, poemas, fragmentos de novela, ensayos y estudios literarios. Agosto Rosario explica en la introducción:

La idea de crear esta antología de temática gay, lésbica y queer ha sido tema de discusión por varios años entre escritores y críticos literarios interesados en los comienzos, trayectoria y reconocimiento de escritores y escritoras que han trabajado y continúan escribiendo sobre el tema. Sin embargo, no es hasta ahora que logramos materializar la idea y poner a la disposición de todos, un texto que organice, abra paso y brinde un espacio a algunos de estos escritos. (13)

Agosto Rosario no ofrece las causas para la dilatación de textos publicados que exploren las subjetividades queers. Sin embargo, resulta categórico en el momento que se publican con la expresión “hasta ahora” para referir al año 2007, cuando se publica la antología. Las posibles razones para esta situación podrían ser objeto de otras investigaciones. Aunque, hemos mencionado anteriormente los factores culturales que configuran la sociedad puertorriqueña. El elemento cultural desempeña un papel principal como obstáculo para que la sexualidad se convierta en un tema franco y abierto de discusión. En lo que respecta a esta disertación vale subrayar que tanto la antología de 2007 como la de 1950 denotan tensión al momento de recurrir a la sexualidad para insertarla, de alguna manera, a un texto narrativo.

Para calibrar la importancia de la antología de 2007 en la exposición de las sexualidades alternas en la literatura puertorriqueña, recurro al año de publicación del primer libro de Ramos Otero. Fue en el año 1979 cuando Ramos Otero publicó *El cuento de la mujer del mar*. Como discutiré en el primer capítulo de esta disertación, la vida y obra de Ramos Otero es clave en el desarrollo de la exposición del tema de las sexualidades y subjetividades alternativas en la literatura puertorriqueña. No obstante, es necesario matizar lo oblicuo de ese desarrollo cuando tienen que transcurrir veintiocho años para que se publique una antología de este tipo.¹⁸ Vale recordar que las antologías que recopilan enteramente las creaciones de mujeres escritoras vieron la luz al principio de los años noventa.¹⁹ La expresión queer literaria antológica ha tenido que esperar hasta casi finales de la primera década del siglo XXI para configurarse lo cual denota un proceso particular propio de las condiciones y circunstancias sociales y culturales de

¹⁸ En 2012 el Colectivo Literario Homoerótica publica la antología *Ó: Colectivo Literario Homoerótica* que edita Ángel Antonio Ruiz Laboy. La antología publica textos narrativos y líricos de creadores participantes en el Colectivo Literario Homoerótica. La publicación de esta antología retoma cinco años después de *Los otros cuerpos* un texto dedicado en su totalidad a la exploración de las sexualidades alternativas.

¹⁹ Otra antología dedicada enteramente a la obra creativa de escritoras se publica en 2012 en una edición bilingüe y editada por Myrna Nieves con el título *Breaking Ground: Anthology of Puerto Rican Women Writers in New York 1980-2012. Abriendo caminos: antología de escritoras puertorriqueñas en Nueva York 1980 -2012*. El trabajo presenta poesía, prosa poética y narrativa que ha sido creada por cuarenta y seis en Nueva York por escritoras puertorriqueñas.

Puerto Rico que afecta la manera en la que la diferencia sexual circula por los diversos escenarios.

Una de esas particularidades se revela con la aclaración que formula Agosto Rosario sobre la distancia que debe establecerse entre autor y tema. Ya que el segundo no responde a la identidad sexual del autor:

Tiene relevancia mencionar que, al incluir y seguir los indicadores de la temática gay, lésbica, y en especial “queer,” muchos de los autores aquí presentes no necesariamente, al estar publicados en este libro, se autoidentifican como hombres gay, mujeres lesbianas o queer. Recordamos que esta antología es de carácter temático y no es su propósito etiquetar a sus autores a base de sus trabajos literarios. (14)

Tal mención parece responder a la necesidad de calmar la ansiedad tanto de autores como de posibles lectores ante la sospecha de que se coloque en entredicho la verdadera identidad sexual del escritor. El temor ante una asignación errónea de la sexualidad por haber publicado una creación que muestre un aspecto alternativo de la misma denota nuevamente la tensión que implica el asunto. La creación de un relato ficcional cuyo asunto involucre sexualidades alternas podría comprometer la reputación del autor si se olvida que es solamente un tema. El comentario de Agosto Rosario muestra que la sexualidad en sí misma en la literatura puertorriqueña implica retos y riesgos.

El catálogo de antologías ha permitido establecer una aparente línea continua que refleja un momento cultural en que un autor necesita sugerir un argumento con o sobre la sexualidad. La sexualidad en ocasiones se presenta como un recurso literario por lo que no se toma en cuenta su dimensión en la subjetividad de un individuo. En otras el énfasis

estuvo en asuntos de género como elemento de planteamientos antimachistas en las creaciones de las escritoras. Los antólogos que reúnen textos de escritoras comentan sobre la ausencia de relatos sobre el deseo entre mujeres. Otras antologías resaltan el erotismo en los escritos más que la sexualidad. Este recorrido me permite concluir que la presencia de la sexualidad resulta inherentemente complicada mucho antes del aspecto que se quiera cuestionar sobre la misma.

Cabe destacar que cuando la sexualidad resulta evidente en los textos antologizados se trata de una que no es la normativa. Esto es problemático debido a la relación que se establece entre minoría sexual y la revelación pública de la sexualidad en el texto, un tema que hemos visto, produce tensión. Vale preguntarse si esta relación contribuye a los prejuicios o al entendimiento de las sexualidades alternativas. En otras palabras, si de un tema casi proscrito quien se lo apropia para expresarlo es una minoría marginada, cuál será el efecto de esto en la comprensión del derecho a la diferencia. Michael Foucault en *Historia de la sexualidad* formula unos planteamientos que ilustran esta situación:

...a comienzos del siglo XVII era moneda corriente, se dice, cierta franqueza. Las prácticas no buscaban el secreto; las palabras se decían sin excesiva reticencia, y las cosas sin demasiado disfraz. Los códigos de lo grosero, de lo obsceno y de lo indecente, si se los compara con los del siglo XIX, eran muy laxos. [...] los cuerpos se pavoneaban. A ese día luminoso habría seguido un rápido crepúsculo hasta llegar a las noches monótonas de la burguesía victoriana. Entonces la sexualidad es cuidadosamente encerrada. Se muda. La familia conyugal la

confisca. Y la absorbe por entero en la seriedad de la función reproductora. En torno al sexo, silencio. (9)

Foucault observa una marcada transición en el tratamiento de la sexualidad. Esta se manifiesta con el contraste entre una franqueza, laxitud y pavoneo en una época y el encerramiento, la función reproductora propia de la vida conyugal y el silencio. La inclinación hacia la transición es responsabilidad de “la burguesía victoriana.” Serán los portadores del poder quienes dictarán los valores sociales y culturales por los que todos los miembros de la sociedad deben enmarcar su vida privada y pública. La hipocresía de la actitud victoriana ha sido alto señala y comentada. Lo importante aquí es evidenciar que la sexualidad es un problema que se necesita definir y controlar a través de discursos clínicos, religiosos, identitarios y definitorios. Al mismo tiempo, la literatura construye un espacio para analizar críticamente esos discursos. Cabe, entonces, explorar textos literarios puertorriqueños cuyo contenido involucra la diferencia que propone la teoría queer.²⁰

El énfasis en la diferencia implica, de acuerdo con Nikki Sullivan, la crítica y el reto a la noción humanística del sujeto como un individuo único, unificado, racional y autónomo cuyas relaciones con otros son secundarias y sus deseos y acciones transparentes para sí mismo (41). De esta manera se desmonta el discurso normativo de la homogenización y se abre espacio a la diversidad que representa lo queer. Para Sullivan los cimientos de la teoría queer se apoyan, al discutir sobre la subjetividad, las relaciones sociales, el poder y el conocimiento, en la posibilidad de acercarse a estos temas

²⁰ David William Foster y Gabriele Griffin nombran en sendos libros autores puertorriqueños cuyas creaciones incluyen la homosexualidad.

entendiéndolos como contruidos, contingentes, inestables y heterogéneos (43). Procede en esta introducción realizar una mirada cuidadosa a textos que han incluido la sexualidad alterna para indagar cómo se ha manejado la diferencia. Igualmente, observar el apoyo que han recibido los personajes que intentan agrietar binarios como masculinidad / feminidad. Esta mirada a obras publicadas entre 1966 a 1983 servirá de preámbulo a los textos en los que identificaré el discurso queer.

Comienzo con el relato “¡Jum!” de Luis Rafael Sánchez, publicado en 1966 como parte de la colección *En cuerpo de camisa*.²¹ Este relato lo protagoniza un joven negro a quien solo se nombra como el hijo de Trinidad. El conflicto del cuento consiste en la imposibilidad del hijo de Trinidad en ser aceptado por su comunidad una vez hace evidente su diferencia. El rechazo proviene tanto de los hombres como de las mujeres. Ninguno de los dos grupos lo reconoce ni acepta como parte de ellos. En ambos grupos la crueldad es equivalente. Son las mujeres quienes lo insultan llamándolo “Mujercita”. El hijo de Trinidad ha exteriorizado su diferencia. Se ha convertido en el Otro porque se perfuma, se maquilla, se blanquea, se “desmachea.” No resuelve nada con su intención de dejar el pueblo. Ahora el pueblo se siente despreciado por uno que se supone sea parte

²¹ Sánchez, Luis Rafael. *En cuerpo de camisa*. Río Piedras: Editorial Cultural, 1984. El relato “Jum” ha sido estudiado por Agnes Lugo-Ortiz, Alberto Mira, Lawrence La Fountain-Stokes; entre otros. Lugo dice que el cuento es complejo en su reflexión y representación alegórica de un momento en el proceso de la formación de la comunidad: las relaciones entre la unidad colectiva y la diferencia individual, que incluye lengua y habla; y que todo lleva a un lugar diferente para la producción de significado: el silencio (123).

del mismo. La idea es que uno es parte de esa comunidad y resulta un mandato asimilarse a ella. El discurso del poder en esta comunidad expresa el mandato de ser como todos los demás para mantener el orden establecido. El final del cuento termina con la desaparición en un cuerpo de agua del protagonista en un acto que no queda claramente establecido si fue homicidio o suicidio. Vale destacar la borradura de la diferencia como medio para estabilizar el orden y un temprano y claro ejemplo de homofobia producto de la expresión de la diferencia sexual. Este cuento recuerda la tensión que ocasiona exhibir públicamente la subjetividad alternativa con aspectos de la sexualidad como se ha señalado anteriormente.

René Marqués recurre al tema de la homosexualidad en dos de sus textos. Éstos son la obra de teatro *David y Jonatán* (1970) y la novela *La mirada* (1970).²² En *David y Jonatán* el dramaturgo recurre a la historia de estos personajes bíblicos para autorizarse a hablar de la posibilidad del amor entre personas del mismo sexo.²³ La trama de esta pieza teatral gira en torno a la reflexión de David y Jonatán sobre su amor y deseos homoeróticos. No obstante, se destruye la posibilidad de satisfacer sus sentimientos por

²² Marqués, René. *Dos dramas de amor, poder y desamor: David y Jonatán. Tito y Berenice*. Río Piedras: Editorial Antillana, 1970 y *La mirada*. Río Piedras: Editorial Antillana, 1975.

²³ Carmelo Santana Mojica, especialista en teatro, me informa que esta obra de Marqués nunca ha sido representada en el teatro. El grupo de teatro Corral de la Cruz efectuó en 1982 una lectura dramatizada de la obra. Esto resulta sugerente porque en la trayectoria del teatro puertorriqueño la producción teatral de Marqués es una de las más puesta en escena.

la vigilancia del estado y los decretos de la iglesia. En la novela *La mirada* se repliega totalmente la posibilidad homosexual al recurrir a esta sexualidad como un recurso literario que sea lo que exprese la decadencia de la sociedad. Este cambio de actitud, en el dramaturgo y narrador puertorriqueño, puede entenderse al tomar en cuenta comentarios como el siguiente del crítico Arnaldo Cruz-Malavé quien manifiesta que “para entender la centralidad de la homosexualidad en la literatura y cultura puertorriqueña hasta antes de la emergencia de la identidad gay y lesbiana en la literatura, se tiene que saber que Marqués el escritor puertorriqueño más importante del siglo veinte, un escritor generalmente citado como el clásico puertorriqueño, era homosexual” (141). Sin embargo, este detalle de la vida personal del autor prefería ignorarse debido a los prejuicios que implica revelar la otredad sexual que restarían mérito a su ejecutoria artística y hubiese impedido su consagración canónica. Este dato apoya la idea de la tensión que produce la presencia de la sexualidad en el contexto cultural puertorriqueño.

De esta manera puede apreciarse en los relatos “Delfia cada tarde” (1978) de Edgardo Sanabria Santaliz, “Halloween en Leonardo’s” (1978) de Mayra Montero, y “De tu lado al paraíso” (1979) de Rosario Ferré --en los que también está presente el tema de la homosexualidad. Recorro a éstos para examinar los matices con los que se colorea este tema y para polemizar cómo la mera inclusión de un personaje homosexual podría o no ofrecer un comentario sobre las sexualidades que se apartan de la heteronorma. Sanabria Santaliz inserta la homosexualidad en su relato “Delfia cada tarde” como un elemento que extrema el patetismo de la protagonista Delfia.²⁴ En este relato nos encontramos que los amigos de Delfia desconocen la razón por la cual ésta ha comenzado a ganar

²⁴Sanabria Santaliz, Edgardo. *Delfia cada tarde*. Río Piedras: Ediciones Huracán, 1978.

descontroladamente peso y se ha apartado del mundo refugiándose en las telenovelas que asiduamente sintoniza. Cuando los amigos la quieren traer de vuelta a la realidad le presentan a Marcial cuyo aspecto recuerda al de un galán de telenovela. Delfia se enamora perdidamente de él y cuando están próximos a casarse sorprende a Marcial besándose con otro hombre. Delfia se suicida imitando a una protagonista de telenovela. El beso entre los hombres es la única señal que se utiliza en el relato para implicar la homosexualidad. Ésta se utiliza como fuerza motivadora del suicidio de la protagonista. El relato convierte a la homosexualidad en un recurso simple para justificar en la trama el desenlace melodramático. No es parte de la propuesta literaria del autor reflexionar sobre la homosexualidad cuya presencia resulta dudosa en realidad.

Montero se sirve en “Halloween en Leonardo’s” del espacio de la discoteca y la celebración de la noche de brujas para sugerir la relación amorosa entre dos hombres y un tercero interesado en uno de los miembros de la pareja.²⁵ Ocurre el conflicto cuando el tercero quiere adelantar sus deseos por el otro. En este relato de Montero la estrategia literaria de sugerir trabaja en contra de la expresión abierta de la homosexualidad porque la presenta como un realidad que debe difuminarse. Por último, Ferré establece en su relato “De tu lado al paraíso” un paralelismo entre el sirviente homosexual y la niña bien de la familia acomodada que presenta.²⁶ En ambos casos se niega la posibilidad de un espacio que permita expresar los deseos y la voluntad individual. En sus vidas impera la

²⁵ Montero, Mayra. “Halloween en Leonardo’s.” *El rostro en el espejo: hacia el cuentopuertorriqueño actual*. Selección José Luis Vega, 1983. 253-261.

²⁶ Ferré, Rosario. *Papeles de Pandora*. México: Editorial Joaquín Mortiz, 1979.

frustración porque se han dedicado a satisfacer las necesidades de otros. Se equipara la falta de agencia de la niña bien y la del homosexual. Por lo tanto, es un recurso para decir algo de la posición subordinada y marginal de la mujer que puede compararse con la del homosexual.

La homosexualidad en estos relatos resulta más un recurso literario que una puesta en escena de las identidades y subjetividades contra corriente como realidad ontológica. Éstas no mueven el eje de la historia para reflexionar sobre ellas y polemizarlas. Si bien ilustran el tratamiento de esta realidad en su momento cultural no conforman necesariamente el discurso queer de la manera que propongo en esta disertación. El discurso queer acoge las diferencias tanto sexuales como identitarias para abrir espacios a la pluralidad. Este discurso incluye las variables que han quedado fuera de los discursos conformados a base de opuestos con los que se perseguía definir. En cambio, propongo que el discurso queer expone la inclusión de las diferencias y evita definir clara y precisamente los fenómenos bajo su consideración por lo que su acercamiento navega en la fluidez.

El discurso queer es una invitación a reflexionar sobre el carácter reductor de los opuestos binarios que dictan las taxonomías en las que se ubican de forma inamovible las identidades y las subjetividades. Como resultado, el discurso queer propone la oscilación que produce el contagio de un elemento de los opuestos con otro en un movimiento siempre pendular de acuerdo con las circunstancias, el momento histórico y personal. Por consiguiente, me aparto de la acepción de discurso como portador de la única verdad que imponen las instituciones definidoras. Inscribo el discurso queer con aquellos que desacreditan las convenciones sobre la sexualidad, la identidad y la subjetividad como

variables identitarias monolíticas. Los textos seleccionados como objeto principal de estudio de esta disertación reúnen las condiciones anotadas anteriormente por lo cual se prestan a la exploración del discurso queer que sugieren.

En los próximos capítulos identifico el discurso queer de acuerdo con las variables indeterminación, diversidad y exceso en la obra de Manuel Ramos Otero, Mayra Santos Febres, Ángel Lozada y Luis Negrón, respectivamente. En el primer capítulo, “Manuel Ramos Otero: El arte de la indeterminación”, parto del hecho de la homosexualidad explícita tanto en el autor como en su obra para explorar la indeterminación en otros aspectos de su creación artística. En otras palabras, la diferencia sexual que el autor exhibió de forma contundente dialoga con la manera en la que se acercó al arte literario al que liberó de los límites que imponen las definiciones convencionales. Esto se podrá apreciar tanto fuera como dentro de los textos. Se indeterminará lo que es una portada, un texto literario y el concepto mismo de cuento debido a que se crearán en un punto intermedio entre los dos opuestos que convencionalmente los separan.

El segundo capítulo “*Sirena Selena vestida de pena: mitología queer y diversidad*”, examina esta novela de Mayra Santos Febres. Entrelazo los términos mitología y queer para explorar la diversidad en el mundo travesti. Establezco puntos de contacto entre la mitología clásica y la queer para subrayar las transformaciones que son posibles cuando las subjetividades no se someten al rigor heteronormativo. La sirena que anuncia el título compartirá con la del mundo clásico ciertas características que, sin embargo, más que hermanarlas las separan porque la de Santos Febres será una enteramente queer. La expresión de la diversidad mediante transformaciones corporales

no se justificará racionalmente, sino que circulará de acuerdo al sujeto queer que la manifiesta.

En el capítulo final, *No quiero quedarme sola y vacía* y “Mundo cruel”: exceso melodramático destructor,” una novela de Ángel Lozada y un cuento de Luis Negrón, respectivamente, comento sobre el exceso que identifiqué en las mismas. El término responde a una característica del melodrama. Analizar las subjetividades construidas en los protagonistas de estos relatos a la luz del melodrama me permite explorar el derecho a singularizarse de estos sujetos queers. El exceso los colocará en la sobreactuación de sus subjetividades queers lo que distancia al lector de los protagonistas. Se altera la relación tradicional que debería establecerse entre estos dos ejes del proceso de lectura porque el exceso melodramático destruye la relación.

Capítulo I

Manuel Ramos Otero: El arte de la indeterminación

¿Cómo se cuenta un cuento? ¿Se permiten los apartes y las digresiones y los brincos históricos? ¿El mejor cuento es el más corto? ¿Será el cuento el ‘germen’ de la novela? En un cuento, ¿cuenta lo que se cuenta?

Manuel Ramos Otero, *Página en blanco y staccato*

La creación literaria de Ramos Otero al exhibir simultáneamente rasgos de elementos en aparente oposición se ubicará en un estado intermedio de indeterminación que rechaza una denominación categórica basada en el privilegio de un opuesto en una relación binaria como se vio ocurre en el discurso definitorio.²⁷ El rechazo e imposibilidad de nombrar un fenómeno de forma precisa es lo que llamo indeterminación. Esta se apreciará en la manera en la que el autor configura su obra. Como puede inferirse en el

²⁷ Annamarie Jagose en *Queer Theory: An Introduction* señala que la indeterminación es el atributo principal de lo queer. Explica que lo queer identifica y explora las incoherencias entre sexo, género y deseo que la heterosexualidad plantea como estables. Por consiguiente, se demuestra la imposibilidad de cualquier sexualidad natural (3). Recurro a esta característica de lo queer, pero la utilizo para explorarla en la manera en que Ramos Otero construye su obra.

epígrafe la propuesta literaria de Ramos Otero será un permanente cuestionamiento al quehacer creativo. Las preguntas retóricas dirigen la atención hacia el género narrativo del cuento. El cuestionamiento incluye el modo en el que se debe narrar un cuento, las licencias que pueda tomarse un autor, la extensión del relato y el contenido. Esto denota la intención de acercarse de forma diferente a la creación literaria.

En este capítulo indagaré la indeterminación como recurso retórico del discurso queer en la obra de Ramos Otero que pone en diálogo los opuestos binarios sin intentar delimitarlos. Demostraré que la indeterminación comenzará antes de llegar al contenido narrativo anunciándose a partir de las tapas de los libros, que son un texto en sí mismas. Con el objetivo de discutir este planteamiento identificaré en la primera parte de este capítulo el carácter indeterminado en las tapas de los libros *Concierto de metal y otras orgías de soledad*, *Invitación al polvo* y *Página en blanco y staccato* al señalar dos pares de opuestos binarios que se producen al examinarlas críticamente. En la segunda parte de este capítulo analizaré la indeterminación en el contenido de “Página en blanco y staccato” de la colección con título homólogo. La selección particular de este texto se debe a que compendia las propuestas literarias y reflexiones que expresa el autor a lo largo de su obra. El relato se convierte en un texto extraño cuyo contenido incluye diversas direcciones que extralimitan sus márgenes dentro de lo que sería un cuento. Por esta razón resulta un reto ubicarlo de forma simple bajo la denominación cuento por lo cual la indeterminación vuelve a ofrecerse como posibilidad de acercarse a un concepto.

Este análisis de la obra de Ramos Otero utiliza como premisa implícita que la homosexualidad en su persona y obra es un hecho puntualizado e interpretado por el

canon puertorriqueño como pudo verse en la Introducción de este trabajo.²⁸ Entonces, dando por sentado esta realidad recurro a las posiciones de sujeto escritor y gay para explorar otros aspectos de su producto creativo como lo serán las tapas y la forma o modo de expresar la propuesta literaria en un relato en particular. Propongo que el atributo queer del discurso en la obra de Ramos Otero trasciende la recreación de la sexualidad alternativa y puede leerse en su apropiación a su manera de la expresión cultural

²⁸ José Luis Vega, en el prólogo de su antología *Reunión de espejos* (1983), describe la obra de Ramos Otero como una que “elabora ficciones desde una óptica abiertamente homosexual” (28). Efraín Barradas explica que en la década de los setenta las escritoras, como por ejemplo, Rosario Ferré y Ana Lydia Vega, “...comienzan a utilizar incidentes de la vida de la mujer boricua de distintas clases sociales para denunciar a través de sus cuentos la opresión machista que sufre la mujer en nuestra cultura.” Barradas sostiene que esa es la coyuntura que usa Ramos Otero “para presentar otra variante o perspectiva de esa misma opresión sexista” (*Apalabramiento: Diez cuentistas puertorriqueños de hoy xix*). Juan G. Gelpí en *Literatura y paternalismo en Puerto Rico* (1995), al analizar los relatos en la colección *El cuento de la Mujer del Mar* expresa “[e]n lugar de proponer un modelo totalizante de la identidad (nacional), se sugiere un tipo de identidad marginal-la homosexual- que ha sido desterrada de manera sistemática de los discursos nacionalistas...” (147). Gelpí opone identidad homosexual a la nacional; en cambio mi investigación toma otro giro al enfocarse en discursos como el definitorio y el queer. El discurso definitorio ofrece una definición para la identidad mientras que el queer rehuye tanto definir como establecer una identidad.

literatura.²⁹ El discurso queer podrá identificarse en la voluntad de oponerse a la determinación en el ejercicio de la creación literaria, por consiguiente, provoca colocar las nominaciones paratexto, persona, cuento bajo cuestionamiento.³⁰

Primeramente, resulta pertinente explorar las propuestas que despuntan en los diferentes textos publicados por el autor. El fin de esta exploración calibrará el desempeño de Ramos Otero como autor puertorriqueño y ayudará a comprender mejor la variable indeterminación que propongo para el discurso queer que escribe en su obra. La primera obra publicada de Manuel Ramos Otero es la colección de trece cuentos, *Concierto de metal para un recuerdo y otras orgías de soledad*, que aparece en 1971. La propuesta literaria del texto son diversas reflexiones cuya motivación incluye la soledad, la muerte, la existencia y el tiempo. Una reflexión que merece destacarse es la que involucra la concepción del mundo de acuerdo con una subjetividad distinta basada una sexualidad alternativa. Se denota con la inserción de un narrador-protagonista cuyo objeto del deseo es de su mismo sexo. La diferencia basada en la sexualidad comienza a encontrar un medio de expresión muy tempranamente en la obra del autor.

En estos cuentos igualmente se reflexiona sobre el límite entre ilusión-ficción y realidad. Por esta razón, en el contenido de relatos como “La casa clausurada,” “Bola de

²⁹ En ese sentido pueden estudiarse los textos narrativos siguientes que emblemizan ya la representación de la homosexualidad en la producción literaria de Ramos Otero: “El cuento de la Mujer del Mar,” “Loca de la locura,” “Vida ejemplar del esclavo y el señor,” y los poemarios *El libro de la muerte e Invitación al polvo*.

³⁰ Cabe aclarar que no estoy adjudicando valor esencialista a la homosexualidad para explicar maneras de proceder de un particular modo.

fuego,” y “Piel mutada” puede observarse una dimensión fantástica en la narración de los hechos. A través de la mención directa de Julio Cortázar en la dedicatoria de “Piel mutada” se entiende el diálogo que establece Ramos Otero con la obra del autor argentino. En esta propuesta comienza a vislumbrarse otra de las reflexiones que será una constante en la obra de Ramos Otero. Me refiero a la que tiene como pretexto diferentes aspectos del arte de la creación literaria. Varias de estas reflexiones pueden ser parte del relato mismo, lo que se añadiría al asunto que se presenta. De esta manera se produce un relato extenso debido a la profusión de temas en un género literario inherentemente breve en el que la intensidad debe imperar. Considero que de esta manera se va sembrando la duda sobre la manera en la que debe nombrarse la narración desde el punto de vista literario y prescriptivo porque lo que Ramos Otero ha presentado en la colección no son estrictamente cuentos.

La próxima obra publicada por Ramos Otero es *La novelabingo*, su primera y única novela publicada en 1976 por la Editorial El libro viaje que fundó el autor en Nueva York.³¹ Desde el título se pueden comenzar a trazar paralelismos con la novela *Rayuela* (1963) de Julio Cortázar, ya que tanto el bingo como la rayuela son tipos de juegos. La forma de *La novelabingo* dialoga con la novela de Cortázar al contar con la

³¹ El Instituto de Cultura Puertorriqueña reedita en 2011 esta novela de Ramos Otero. La nueva edición incluye un prólogo escrito por el autor en 1975. Además la poeta puertorriqueña Vanessa Droz reflexiona en la introducción sobre el hecho de que se publique una segunda edición treinta y cinco años después de la primera. Se incluye asimismo el ensayo “Una aventura neovanguardita: *la novelabingo* de Manuel Ramos Otero” por Juan Gelpí.

participación activa del lector en el proceso de lectura y privilegiar la fragmentación y la discontinuidad al narrar. Igualmente, puede observarse en la novela un carácter experimental que se deduce por los siguientes rasgos: las páginas no se numeran; se incluyen notas al calce que, por voluntad o error, aparecen incompletas; los capítulos se titulan según algún número del bingo con los comentarios que dirían los jugadores cada vez que sale un número; aparecen dibujos al carboncillo que representan escenas decimonónicas; no se usa el punto final; generalmente no se emplea la letra mayúscula para indicar el final o comienzo de una oración; las oraciones no se estructuran sintáctica ni psicológicamente, sino que su contenido fluye libremente.³² Una lectura cuidadosa del texto permite identificar las reflexiones que se habían señalado en la colección de cuentos, tales como, la naturaleza del arte literario y la porosidad entre el límite de la realidad y la ficción. Esto redonda nuevamente en la actitud de acercarse a la creación literaria estableciendo diálogos para luego apartarse de ellos. De esta manera Ramos Otero continúa ensayando la indeterminación al momento de crear.

Una segunda colección con seis cuentos se publica en 1979 con el título *El cuento de la Mujer del Mar*. Las dos mayores propuestas que pueden identificarse en el texto se relacionan nuevamente con la reflexión literaria y la expresión de las subjetividades alternativas. Esto puede verse en “Inventario mitológico del cuento” porque se narra el ritual de iniciación del protagonista quien se asume “cuentero”, mientras simultáneamente, escribe un manifiesto, sobre el proceso creativo. El ritual del recién

³² La reedición del Instituto de Cultura Puertorriqueña elimina algunas de estas cualidades, por ejemplo, numera las páginas y presenta un producto muy organizado, lo que resta a la propuesta literaria original su carácter indomable.

nacido cuentero incluye el asesinato de la influencia literaria cuyo apellido es Cortázar. La importancia de este gesto radica en la declaración de rompimiento entre cuentero e influencia como parte del relato porque, como he señalado, en la obra de Ramos Otero los textos mismos contendrán múltiples asuntos que dirigen el relato hacia muchas direcciones distintas dentro de un marco literario que se supone sea breve.

En el relato “El cuento de la Mujer del Mar” el narrador-protagonista comenta sobre la creación literaria, pero a diferencia del cuento anterior en el que se realiza un ritual, en éste se funde con un alter ego literario y existencial que se llama Palmira Parés, una poeta en este universo ficcional. Vale observar cómo esta reflexión sobre el arte literario postula asesinar figuradamente la influencia literaria obtenida de un hombre, pero comulgar con la vida y la obra de una mujer creadora. La siguiente cita explica el motivo de la comunión: “...Palmira Parés escandalizó el orden de su época” (102). Existe en Palmira Parés y en el narrador la voluntad de transgredir las pautas claramente establecidas. Un elemento indispensable de la estrategia consiste en llamar la atención de los otros sobre el acto mismo de la transgresión.

Estos cuentos son, cabe señalar, también extensos por la inclusión de múltiples temas, reflexiones y personajes lo que nos enfrenta a una expresión rara de lo que se espera de un cuento. En “El cuento de la Mujer del Mar” el narrador indica: “Tuvo la certeza que el cuento era su laberinto inescapable...” (116). El cuento como laberinto metaforiza excelentemente las sendas confusas con las que se enfrenta el lector de los cuentos de Ramos Otero. A manera de ejemplo sirvan los asuntos de este cuento de veintiocho páginas: la relación amorosa entre el narrador y otro hombre, la vida y obra de Palmira, y la vida de otro personaje llamado Vicenza, reflexiones sobre los espejos y el

tiempo, información en notas a pie de página, y comentarios metaliterarios sobre el oficio de escribir.

Esta actitud transgresora en la composición creativa que juega con las expectativas del lector para provocar la indeterminación será el punto de partida para mi discusión en detalle del relato “Página y staccato” contenido en la tercera colección titulada *Página en blanco y staccato* con otros cuatro cuentos que se publica en 1987. Esta obra en su totalidad expresa la manera en la que Ramos Otero concibe la creación literaria. El relato “Descuento” exagera la propuesta del libro al convertirse en un texto autoreferencial en el que el narrador-protagonista presenta explicaciones sobre las circunstancias o experiencias, propias o ajenas, que lo llevaron a escribir sobre el tema que se presenta en cada uno de los relatos de la colección *Página en blanco y staccato*. El título “Descuento” se refiere a una definición que le otorga el mismo narrador para indicar que el texto no pretende contar sino saldar cuentas con la vida ante la inminente muerte. En el relato se expresa: “Me aguardaba un tiempo necesario conmigo mismo, un descuento con los recuerdos de ese mundo que ahora tenía que quedarse detrás con esos cuentos de vivos, muertos y desaparecidos” (111). El texto se despoja de toda asociación con la acción de contar una anécdota para dar espacio a la reflexión sobre el arte de crear literatura.

De esta manera se coloca nuevamente al lector en el debate sobre realidad o ficción ante el hecho literario, o la transformación de datos biográficos en ficción al utilizarse como parte de una creación literaria. De esta colección he seleccionado “Página en blanco y staccato” para demostrar la indeterminación como opción para referirse a una narración que incumple con los atributos de un cuento.

Los únicos dos poemarios publicados por Ramos Otero igualmente muestran el movimiento pendular entre biografía y creación ficcional. Asimismo, se identifica la mirada de la subjetividad alterna a los asuntos de amor entre personas del mismo sexo, la muerte y la inserción de la voz poética en el mundo de la redacción creativa. Esto último puede verse en el primer poemario que publicó en 1985, *El libro de la muerte*, en el que incluye una parte titulada “Epitafios” con poemas inspirados en otros literatos como René Marqués, Kavafis, Oscar Wilde, Walt Whitman y Federico García Lorca. No es sino hasta el 1991 que se publica póstumamente su segunda colección de poemas *Invitación al polvo*.³³ Este poemario se divide estructuralmente en tres partes: “De polvo enamorado”, “La víspera del polvo” y “La nada de nuestros nunca cuerpos.”

En la primera parte se incluyen varios sonetos que hacen evidente la referencia directa a los sonetos amorosos de Francisco de Quevedo particularmente uno de los más celebrados titulado “Amor constante más allá de la muerte.” Sin embargo, no se alude al poeta español para rendirle necesariamente un homenaje. El proyecto se define como indica la voz poética de “La rosa,” en tirar “saliva al dios de la pureza”. La mencionada pureza podría verse en la estructura rígida que conforma al soneto como composición poética. De esta manera Ramos Otero se enfrenta a distintos tipos de convenciones que impone la sociedad para enfrentársele al desplegar perversamente su subjetividad mediante una continua autfiguración en su obra. Ramos Otero hará que el lector de sus

³³ En 1992 el Instituto de Cultura Puertorriqueña publica una recopilación de *Concierto de metal* y *El cuento de la Mujer del Mar* con el título *Cuentos de buena tinta*. La Universidad de Guadalajara, en 1998, publica *Tálamos y tumbas: Prosa y verso* con todos los poemas de *El libro de la muerte* y dos cuentos de *El cuento de la mujer del mar*.

sonetos vuelva a mirar la estructura de éstos, la trascienda y vaya al contenido que expresa ideas transgresoras sobre la sexualidad, la muerte y la patria. No se inscribe a la larga tradición de sonetos amorosos heteronormativos, sino que recurre a esa estructura para colocarla en un plano de indeterminación.

La obra de Ramos Otero navega cómoda en la indefinición. Su creación está orientada a expresarse en sus propios términos sin preocuparse de ceñirse a unos moldes preestablecidos. Esto implica haber asumido el riesgo de la diferencia y que la exhibición de ésta sea parte de la propuesta literaria. El discurso queer en la obra de Ramos Otero no se limita al hecho de incluir relatos con la homosexualidad explícita sino a su acercamiento al quehacer literario. En efecto las estrategias para expresar el discurso queer alcanzan al libro para convertirlo en un objeto de arte. En *Invitación al polvo*, por ejemplo la tapa igualmente ejemplariza el discurso queer mediante la indeterminación. En los párrafos que siguen presento la primera sección de este capítulo analizando la indeterminación en el componente paratextual conocido como tapa. La tapa es un elemento paratextual de un libro porque ocupa una posición externa al mismo.³⁴ Su

³⁴ Maite Alvarado en *Paratexto* señala que uno de los elementos paratextuales, en la parte exterior de un libro, es la tapa. Añade a estos elementos la contratapa, la solapa, las ilustraciones, los epígrafes, el diseño gráfico y las notas al pie de página; entre otros. Explica que la solapa, la tapa y contratapa son “la cara del libro” (32). Alvarado cita a Gérard Genette, quien precisa que, el paratexto es “un discurso auxiliar, al servicio del texto, que es su razón ser” (20). De acuerdo con esta definición de Genette resultaría obvio establecer la ubicación del texto y el paratexto porque el segundo queda supeditado al primero al meramente auxiliarlo. Por tanto, no habría duda alguna al distinguir un texto

función consiste en servir de cubierta al libro y en ocasiones responde a una estrategia mercantil para estimular las ventas.

No obstante, en la obra de Ramos Otero se convierte en un texto artístico debido a los elementos utilizados para componerla.³⁵ Al convertir la tapa en un texto artístico sugerente provoca que se realice un análisis e interpretación. Surge de esta condición el primer par de opuestos binarios que se cuestionan en el discurso queer de la obra literaria de Ramos Otero, este es texto / paratexto. Mi intención es polemizar la tendencia que implanta el discurso definatorio de entender la realidad mediante opuestos

de un paratexto porque cada elemento ocuparía, por un lado, una posición clara y específica y por otro, una función concreta.

³⁵ Un texto literario, a través de recursos lingüísticos y figuras retóricas empleadas por el autor, se convierte en un discurso complejo y plurisignificativo. Walter Mignolo considera texto literario “toda forma discursiva verbo-simbólica” (56). Corresponde al lector identificar e interpretar las ideas implícitas que le sugiera el texto literario después de realizar una lectura minuciosa del mismo. Susana Reisz de Rivarola apunta, como uno de los rasgos distintivos del texto literario, “su codificación múltiple... y la tematización implícita --y a veces explícita—de los diversos códigos confluyentes en él, incluido el de la lengua. La tematización implícita del código primario se hace visible en la reorganización y resemantización de los signos lingüísticos según reglas distintas de las propias de dicho código” (44). Visto de esta manera el proceso de analizar se reserva para realizarlo exclusiva y propiamente con el interior o contenido del libro, que, es donde se encontrará, el texto literario per se. Sin embargo, propongo que en las tapas de los libros de Ramos Otero el proceso comenzó antes porque éstas son un texto.

irreconciliables. La falta de precisión entre el comienzo y el final del paratexto y el texto se ubicará en la indeterminación y esto se propondrá como una forma viable de entender un fenómeno.

Otro elemento que contribuye a ello es la utilización de una imagen de un sujeto como elemento relevante en la composición artística de la tapa.³⁶ Esta resulta ser un elemento de la creación artística conocida como fotomontaje o tableau que abona a que la tapa pueda ser interpretada como un texto. Por esta razón, sugiero que la imagen que observamos corresponde a la de un personaje en una escena. Con la imagen en la tapa se cuestiona el opuesto persona / personaje. Este opuesto también polemiza el concepto de identidad al sembrar la sospecha sobre los límites entre uno y otro. Esto afecta la manera en la que se denominaría cada elemento dual porque cada uno se ha contaminado de atributos del otro. La contaminación del paratexto con el texto produce una portada fuera de lo común, por lo tanto, singular. La singularidad comienza a despuntar al presentarnos una imagen de una fotografía o una pintura como parte de una composición visual que resulta sugerente. Esto se infiere porque, al observarlas detenidamente, nos percatamos de que estamos frente a una creación artística que va más allá de la función típica de una portada.³⁷

³⁶ Los estudiosos de la obra de Ramos Otero que hacen referencia a la imagen en la tapa señalan sin lugar a dudas que se trata del autor. Mi propuesta por el contrario se aparta de esta posibilidad y resta valor identificador a la imagen.

³⁷ Alvarado especifica que “[l]a tapa impresa...lleva tres menciones obligatorias: el nombre del autor, el título de la obra y el sello editorial” (38). Sostiene que en las primeras páginas o en la solapa se presentan los datos bio-bibliográficos del autor,

La tapa de *Invitación al polvo* es un tableau (Ver Fig. 1). Los artistas de esta portada son J.A. Pérez Fabo en el diseño y Doel Vázquez en la fotografía. El reconocimiento de estos artistas resulta relevante a esta discusión por que han contribuido con su arte a la realización el texto-paratexto en la tapa. Los elementos que describiré a continuación son los recursos que provocan que la tapa pueda ser analizada como un texto.

acompañados o no por una fotografía” (40). Si bien las “menciones obligatorias” son evidentes en las portadas de *Concierto de metal y otras orgías de soledad*, *Invitación al polvo* y *Página en blanco y staccato*, contribuyen a la singularidad porque entre en juego la convención paratextual con la creatividad orientada por la diferencia.

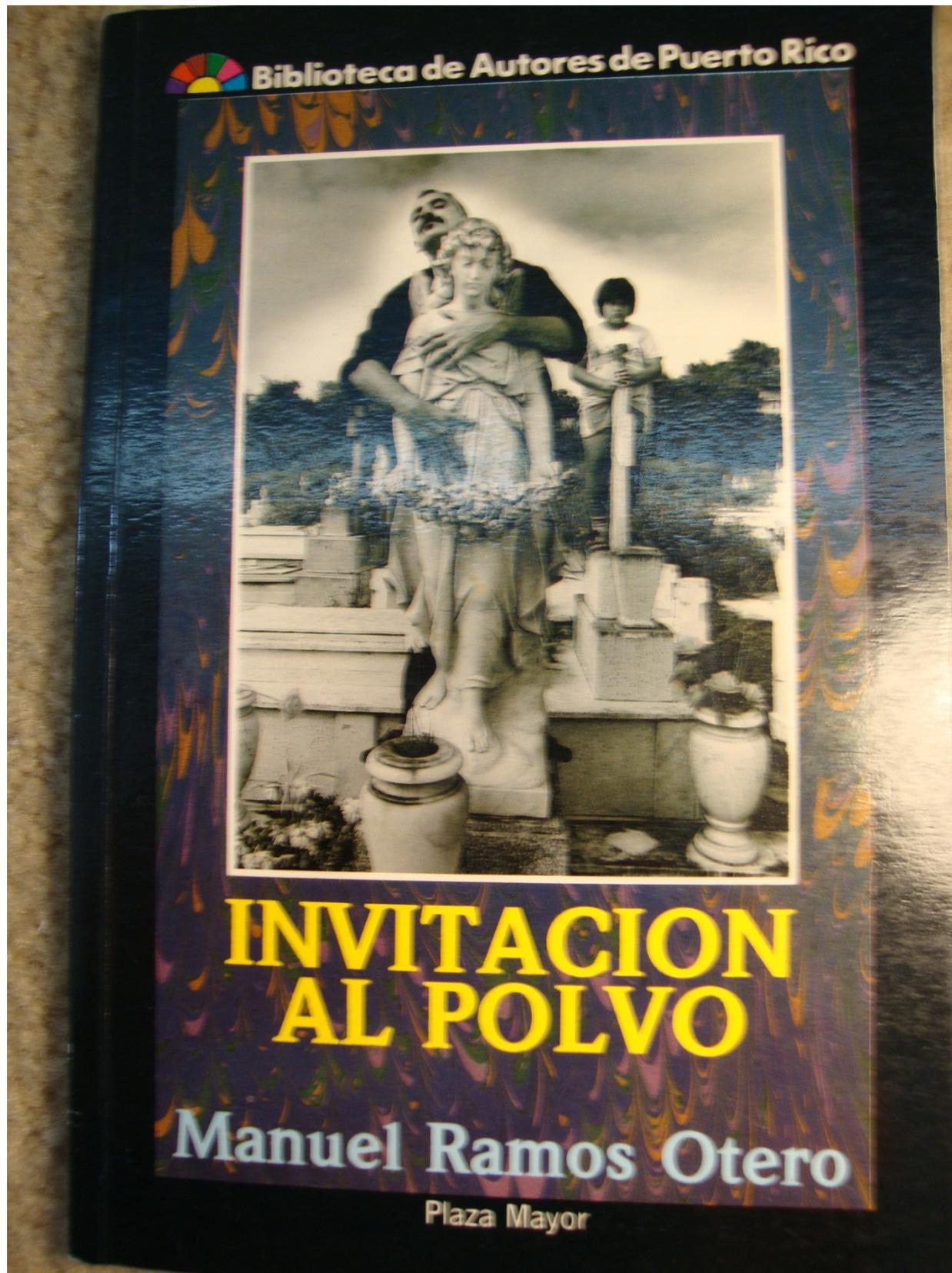


Fig. 1. Tapa de *Invitación al polvo*. © Editorial Plaza Mayor, Inc.

En la tapa se observa a un sujeto o personaje vestido todo de negro en un cementerio. El ambiente creado en la foto es sombrío por el clima presentado. Se observan nubes grises que auguran un copioso aguacero. En un segundo plano se observa a un niño que parece estar cabalgando indiferente en una cruz. La cruz pertenece a una tumba abandonada como se infiere al observar su estado descuidado. El niño mira al espectador con una expresión seria. La impresión de abandono también se percibe porque la hierba de los alrededores está sin podar. No hay orden en la disposición de las tumbas por el cementerio. En el primer plano aparece el sujeto y una estatua de un ángel. El hombre, con expresión de éxtasis, abraza al ángel. El abrazo del hombre rodea al ángel por el pecho y por el pubis. La imagen del ángel puede ser o no parte de una tumba; esto no queda claro porque da la impresión de que fue colocada, específicamente, sobre la tumba para la escena --es decir, como parte de la escenografía. La actitud del personaje ante la imagen del ángel resulta, como la del niño, irreverente ante los signos religiosos.

El cementerio-escenario de la foto, lejos de ser presentado como un espacio que para algunos es un “campo santo” o lugar para descansar en paz, se ha convertido en un lugar para expresar la pasión, para agotar hasta el último momento la capacidad de goce. Inmediatamente debajo de la foto aparece el título del poemario, *Invitación al polvo*, escrito en color amarillo. Resulta sugerente la disposición de la foto y el título porque funciona como una tarjeta de invitación que convida al polvo por el firmante Manuel Ramos Otero, cuyo nombre está colocado en tercer lugar en relación con los otros dos elementos. El polvo evoca a la muerte que recuerda en la foto el cementerio que sirve de escenario. Sin embargo, ningún otro signo sugiere la muerte lo que permite el

desplazamiento de la significación de polvo a su acepción coloquial de coito. A esta acepción puede llegarse a través del rostro extasiado del personaje Ramos Otero.³⁸

Sugiero que se ficcionaliza la identidad al presentarse como un personaje al que el espectador que lo reconozca llamará por su nombre. No obstante, reconocer o no que el hombre en la foto es el autor depende de contar con la referencia cultural para hacerlo. No puede presumirse que todo lector potencial conozca de antemano que la foto en la tapa es necesariamente la del autor, sobre todo teniendo en mente que no es una foto con el propósito de identificar al sujeto presentado, sino un elemento creativo de un texto artístico más amplio.

Aunque se presente un cementerio en la foto de la tapa, y así se evoque a la muerte, la postura asumida no es de contemplación, recogimiento o arrepentimiento frente a ésta. La presencia del niño en la foto podría remitir al pasado del adulto y a su periodo de la vida en que comenzó a ser irreverente y contestatario. Tanto el niño como el adulto se han acercado de acuerdo con su propio parecer a signos del cristianismo cuyo discurso dicta formas de pensar y actuar. Queda establecida entre el niño y adulto la complicidad de continuar asumiendo una actitud desafiante. La cual no se amilana ante la muerte como parece querer expresar al exhibir el desafío en un escenario que la representa. En otras palabras, la muerte no va a doblegar la voluntad de enfrentarse a la norma.

³⁸ Aclaro que si estoy considerando la foto como un tableau porque es una escena construida con fines artísticos la imagen que se muestra no puede ser interpretada como la del autor, sino como la de un personaje.

De eso parece hablar la composición visual que se crea entre el personaje Ramos Otero y el ángel, al desacralizar objetos considerados sagrados. El ángel en el mundo cristiano se considera mensajero de Dios y protector de los seres humanos. Cabe recordar que en el episodio bíblico de Sodoma, los ángeles enviados por Dios a la ciudad son amenazados por los sodomitas que quieren abusar de ellos. Dios castiga esta ciudad con el fuego que la reduce a cenizas. El universo cristiano, con sus dogmas e imposiciones, recibe un ataque frontal en la tapa-texto. En esta posible interpretación de la tapa concluyo que presenta una respuesta a lo ocurrido en Sodoma con la variante de que se logra la consumación de un deseo que ahora se satisface. Tomando la religión como institución normalizadora el texto-tapa sugiere un acercamiento crítico al orden que ésta propone al restarle altura trascendental y traerla al mundo terrenal. El acercamiento al mundo terrenal se realiza a través del placer que desemboca en éxtasis.

La tapa de este libro funcionó como un texto que se prestó a análisis. Cabe preguntarse dónde comenzó en realidad la obra, es decir el texto, y dónde terminó la tapa. Sugiero que la obra propone olvidar el afán definidor y que la indeterminación resulte una respuesta. Esa es la actitud que comienza a fomentarse en la tapa de este poemario que escribe el discurso queer y al mismo tiempo resquebra el discurso definitorio sobre todo porque esta actitud volverá a verse en la tapas de otros libros que lograrán el mismo efecto.

Para continuar ilustrando la indeterminación en el discurso queer que sugiere la obra de Ramos Otero comentaré la tapa de la colección de cuentos *Concierto de metal para un recuerdo y otras orgías de soledad*. El diseño de esta tapa es del artista gráfico John Anthes que utiliza una fotografía de Karen Becker para el arte de la tapa. Así

conviven y se fusionan dos lenguajes artísticos, el gráfico-fotográfico y el literario, con la misma capacidad para expresar y significar. El resultado es el encuentro entre dos tipos de artes en igualdad de condiciones porque no se impone uno sobre otro. Por el contrario, cada arte, desde su propia particularidad, colabora con el otro. La inclusión del arte gráfico-fotográfico es clave importante en la creación de la tapa como un texto para interpretar. Es mediante éste que la portada se convierte en un tableau.

Cabe observar el tránsito de John Anthes a través de la obra de Ramos Otero debido a que contribuye al planteamiento de que indeterminar la realidad es un recurso en la obra de Ramos Otero. Anthes igualmente diseña la portada de *La novelabingo*, que publica Ramos Otero en 1976. El poemario *El libro de la muerte*, publicado en 1985, está dedicado a John Anthes. La dedicatoria es la siguiente: “A John Anthes (1945-1982). Ahora más que nunca mi/ palabra conjura tu silencio.” El nombre John circula en varios textos de Ramos Otero. Un personaje se llama John en el cuento “Hollywood memorabilia” (1971). También en “Descuento,” del libro *Página en blanco y staccato* (1987), se menciona a un personaje llamado John, al que se hace referencia como “mi compañero de trece años” (91). Asimismo, un personaje se llama John, en el cuento “Ceremonia de bienes y raíces,” y es la pareja sentimental del protagonista (*Cuentos de buena tinta*). La presencia de Anthes en la obra y vida de Ramos Otero resulta multifacética. En una ocasión es artista gráfico, en otra, homenajeado póstumamente; con la dedicatoria de la obra; y finalmente, podría ser el John mencionado en la ficción. Llamo la atención a este particular para subrayar la tendencia en la obra de Ramos Otero de ignorar los límites. En este caso sería el que establece el opuesto realidad / ficción. No es motivo de preocupación colocar cada cosa en su lugar sino permitirles fluir.

Vale preguntarse qué sugiere la tapa de *Concierto de metal para un recuerdo y otras orgías de soledad* convertida en un texto.³⁹ Comenzaré describiendo esta tapa desde su parte superior la cual exhibe una tonalidad blanca lo que sugiere neblina o bruma. Sobre ese espacio se acomoda el título de la colección en caracteres color azul celeste. La bruma, al dirigir la mirada de arriba hacia abajo, comienza a tomar una tonalidad marrón claro o terracota. Aparece luego colocada, lo que podría ser, una montaña rocosa o seca, sin el verdor que le daría algún tipo de flora de ese color; o podría ser también un peñasco. Interpuesta en un peñasco alto y otro más bajo aparece la imagen de un hombre que, podría ser la del autor; pero para efecto de este análisis, no vamos a darlo por hecho. Esa imagen se considerará el sujeto del arte de la tapa.

El sujeto exhibe el cabello negrísimo y abultado y los ojos son igualmente son negros. Debajo de estos se nota una línea negra muy marcada, hecha posiblemente con un delineador, o bien podrían ser unas ojeras profundas. La expresión facial del sujeto es extremadamente grave. Su mirada, intensa y penetrante, se dirige directamente al espectador. Además, el sujeto lleva bigote negro y ancho en forma de arco. Estos rasgos se enmarcan en un rostro sumamente pálido que resalta de forma más evidente el tono oscuro de los otros elementos.

La vestimenta, aunque un tanto indefinida en su diseño, podría responder a la descripción de una capa o túnica de color negro. De este vestuario, vale destacar las hombreras anchas que sobrepasan el ancho de la espalda del sujeto. La oscuridad que produce la vestimenta que lleva el sujeto se interrumpe con su mano izquierda al tener el

³⁹ Los esfuerzos por obtener permiso de la Editorial Cultural para reproducir la tapa no rindieron fruto.

brazo cruzado cerca del pecho. El primer plano del tableau es para otra roca hasta que se interrumpen con la inserción del nombre Manuel Ramos Otero en caracteres color azul celeste. Este elemento en la parte inferior finaliza la tapa.

Entre la vestimenta y la actitud del sujeto presentado dudamos que sea el autor y lo visualizamos como un personaje de una escena extraña. La montaña de la foto no responde al verdor con el que siempre, por ejemplo, se le asocia en Puerto Rico, y que tanto se canta en el discurso criollista. Si se observa la contraportada, encontramos que en su totalidad exhibe el color marrón. Esto podría sugerir un elemento telúrico general sin características particulares de ningún lugar geográfico específico. Se establece una separación entre elementos comúnmente relacionados con Puerto Rico que debería la referencia como experiencia vital del autor. Sin embargo, a dicha experiencia se le añaden elementos, que aunque resulten extraños y extranjerizantes, denotan comodidad con la independencia de criterios. Concluyo que el tableau representado en esta tapa expresa fuerza y aridez; a esto también contribuye parte del título del libro, metal. La portada sugiere la voluntad de marcar la diferencia y la singularidad debido a que no crea un ambiente común que resulte en una invitación cordial para pasar al contenido del libro. Esto sería una contradicción con el término concierto del que se habla en el título. No parece que intente pactar, mediante la empatía, nada con el espectador, sino exhibir la diferencia.

El aspecto más importante de la portada, en relación con la foto, resulta ser que la imagen que se supone sea identificadora del autor lo recrea como un personaje, por ende, un elemento ficcional. Se ha creado un texto que se basa en la imagen del autor Manuel Ramos Otero pero, en realidad, se ha transformado en algo ajeno a su persona. En todo

caso, la foto no cumple estrictamente con la función de presentar una imagen fotográfica que revele la identidad del autor. Al evitar dar por sentado que la imagen en el tableau es la de Ramos Otero, sino la de un personaje, puede apreciarse una posición en el medio que incluye al mismo tiempo a quien podría ser el autor y al sujeto del arte, para presentarnos una obra en sus propios términos. Al supeditar la identificación clara y precisa de su persona a la creación artística queda establecido el enfoque que tendrá el proyecto literario de Ramos Otero. En el proyecto la relevancia se colocará en el arte literario, concebido como un campo amplio, inclusivo y multidimensional. La tapa, entonces, funciona de aviso y advertencia de su actitud iconoclasta, capaz de realizar en soledad una orgía como anuncia el título.

Por último, para calibrar la importancia de este gesto es necesario recordar que, ocurre en el prolongado contexto de la obsesión por definir la identidad cultural puertorriqueña mediante un discurso definatorio. Rubén Ríos Ávilas explica que:

...[e]n Puerto Rico lo literario ha estado usualmente al servicio de la construcción de la identidad nacional, un reclamo que se percibe como particularmente urgente frente a la serie irresuelta de dos estadios coloniales sucesivos. Quizás no haya naciones más implacables que las que solo existen como objetos del deseo. El deseo ha sido caracterizado en Puerto Rico usualmente como el deseo de nación. La escritura tiende a girar alrededor de ese vacío fundacional, movida por su intento de colmarlo, por lo regular, por medio de la restauración o autorización o rehabilitación de un mito generador y unificador, ese lugar le ha correspondido alternativamente a la defensa de la lengua, ya sea castiza o dialectal, o al consenso generado por una raza representativa e inseminadora, desde Hispania hasta la

antillanía afroamericana, o por la voz nominadora de un engendro retórico llamado “pueblo” [...] (225)

La propuesta de Ramos Otero no persigue contribuir a la construcción de la identidad nacional. Ese asunto no se polemiza en la obra, y el desinterés se hace más dramático cuando no se sustituye por la búsqueda de una definición del ser o la identidad individual. La ficcionalización de su persona así lo indica como ha podido verse. El deseo de nación del que habla Ríos Ávila se ha convertido en un deseo por crear artísticamente sin aceptar fronteras previamente establecidas. Entonces, ni esta tapa ni la próxima que comentaré se inscriben en ese discurso cuyo objetivo es definir mediante la determinación, sino en el discurso queer que indetermina.

La tapa de la colección de cuentos *Página en blanco y staccato* expresa esta indeterminación aun con mayor contundencia (Ver Fig. 2). Los créditos indican que el diseño de cubierta es de un individuo que se indentifica como Pérez Favo.⁴⁰ En esta tapa nos encontramos con la peculiaridad de que es la reproducción de una pintura, aunque no se indica en la página de créditos ni el artista ni el título de la misma. Se ha abandonado el arte fotográfico, más moderno, para recurrir al clásico arte plástico. Esta nueva tapa no sólo exige que se lea como un texto sino como se leería una obra pictórica. Por esta razón concentraré mi comentario en la pintura.⁴¹

⁴⁰ En *Invitación al polvo* este apellido aparece escrito Fabo: J.A. Pérez Fabo.

⁴¹ Este cuadro reaparece en el relato “Descuento” de esta misma colección. El narrador protagonista, autor implícito, es el modelo de la pintura. En las páginas 91 y 105 se explica no sólo la pintura, sino las circunstancias de su creación. Para mantener el objetivo de estos comentarios, mostrar la tapa como un texto independiente del texto

La escena representada en la pintura es un espacio exterior, pero no es un paisaje. La parte superior del cuadro la ocupa un cielo o nubes grises. Inmediatamente debajo se presentan ocho postes que podrían ser del alumbrado eléctrico o una verja. Después vemos una estructura que podría responder a las características de un almacén portuario, porque está ubicado en un área con un cuerpo de agua, que igualmente se muestra en la pintura. El agua parece turbulenta. Aunque la oscuridad predomina en la pintura, vamos a encontrar iluminado el mencionado almacén. La tonalidad opaca del cuadro proyecta un ambiente sombrío, carente de vitalidad. Este es el fondo en el que se va a pintar el sujeto.

literario o contenido de la obra, no recorro a los detalles expresados en esas páginas. No obstante, merece observarse la autoreferencia que se logra con la abierta circulación de elementos entre la realidad material de la tapa y su inmersión en la ficción que se narra.



Fig. 2. Tapa de *Página en blanco y staccato*. © Editorial Plaza Mayor, Inc.

Al extremo derecho sin formar parte necesariamente del espacio descrito, aparece el sujeto pintado, que es un hombre con un paraguas. Vale establecer de inmediato que no puede afirmarse que la imagen del hombre sea un retrato del mismo; y si lo pretendía ser no responde al estilo de retratos emblemáticos de diferentes épocas como el sobrio y enigmático *Mona Lisa* de Leonardo da Vinci o el pop *Marilyn Monroe* de Andy Warhol. El retrato de la tapa de *Página en blanco y staccato* no se acoge a ninguna de estas dos distanciadas tendencias. En consecuencia, es una pintura de una escena, que se presta mucho menos que en las tapas anteriores para considerar que el sujeto sea Manuel Ramos Otero. El sujeto no ha posado para el pintor, quien a su vez retrataría un perfil psicológico de la persona. No es este el caso en la pintura de la tapa.

El sujeto exhibe un ademán de movimiento en dirección opuesta al espacio que se acaba de describir. El hombre está dejando atrás ese espacio, si es que alguna vez se relacionó con él. A pesar de que los expertos en arte recomiendan que los sujetos en movimiento en la pintura deben mostrarse entrando en la misma y no saliendo, no es lo que ocurre en la pintura reproducida en la tapa. Este detalle es importante porque me parece que más relevante que seguir la recomendación de los expertos es abstraer la idea que sugiera la acción de abandonar (incluso el cuadro mismo).

No obstante, el sujeto no lleva equipaje alguno, sino un paraguas abierto que sujeta con ambas manos. Parece dirigirse a un destino que no puede definirse. El sujeto ocupa una posición en el medio entre el espacio a su espalda y al que sugiere la dirección de su mirada, fuera de la escena. Por otro lado, merece la pena considerar el gesto de movimiento, como el punto de fuga de la pintura, porque sirve para sugerir la ruptura con

el espacio y hasta con los límites del cuadro. Sin embargo, el rostro no expresa esperanza, sino incertidumbre.

El hombre viste una especie de capa que no es necesariamente un impermeable sino más bien un abrigo. La capa es a rayas (poco usual) de cuello alto, y permite descubrir los brazos para sostener el paraguas. En el rostro del sujeto vemos que su mirada es hacia la dirección a donde parece dirigirse, así que no mira al espectador. Es una mirada concentrada o abstraída o tal vez, vacía porque mira fijamente, pero no en dirección al espectador. En el rostro se observan tonos claros y oscuros. No es un rostro que inspire simpatía ni afabilidad debido a que es tétrico. Otro rasgo de este rostro es el bigote ancho y negro del sujeto y su pose de perfil. En la pintura misma no aparece la firma del artista, lo cual sugiere un sentido de anonimato. Sugiero que el tema de la pintura es la incertidumbre que implica la acción de dejar atrás y la convicción de la necesidad de tal acto. La ausencia de otros sujetos ya sea evidentemente o sugeridos, concentra la acción en el único individuo que se representa en la pintura. Por lo visto el movimiento de abandonar la escena se realiza en soledad y en el destino al que se dirige tampoco nadie aguarda al sujeto.

La tapa de este libro se convirtió en un texto con capacidad plurisignificativa. El análisis de la obra ha tenido que comenzar en un elemento paratextual. Ramos Otero en su labor creadora no desperdicia ningún espacio porque no limita la realización a un lugar en particular aunque esto implique utilizar la parte externa del texto. El opuesto paratexto / texto no se ha tomado en cuenta, por consiguiente tampoco debe ser motivo de preocupación cómo debe llamarse cada parte en un reino donde gobierna la indeterminación.

Esta también se logra al construir un personaje con una imagen que podría ser o no la del autor para generar porosidad en el opuesto persona / personaje. La contingencia de este gesto subraya la inestabilidad de la identidad. La imagen de Manuel Ramos Otero multiplicada en varios personajes enfrenta el objetivo de unificación en el discurso definitorio sobre la identidad nacional. La creación que provoca un comentario crítico ha comenzado desde la tapa del libro. El proyecto literario de Ramos Otero ha transformado la manera regular en la que se presenta una foto de un autor en su obra. Ha convertido las suyas en un texto multisignificativo al aparentar figurar en las mismas, pero se ha convertido en un componente más de la creación de otros artistas que no precisa el límite entre la persona-autor y el personaje. En conclusión, las tapas de *Concierto de metal y otras orgías de soledad*, *Invitación al polvo* y *Página en blanco y staccato* muestran cómo la indeterminación se convierte en arte en el proyecto literario de Ramos Otero.

La propuesta artística de Ramos Otero fomenta la comodidad de la ruptura del límite que separa a los opuestos, su mezcla, y la incomodidad que esto generará en quien no conciba de esta manera el quehacer literario. La tapa del texto comienza a mostrar la voluntad, de Ramos Otero, de expresarse desde la indeterminación, al incorporarse al mundo literario en sus propios términos.⁴² La indeterminación, asimismo, puede ser

⁴² La reedición de *La novelabingo* por el Instituto de Cultura Puertorriqueña (2011) se presta para analizar una versión completamente opuesta a lo planteado anteriormente. La propuesta literaria en la reedición no concede relevancia ninguna a la tapa como texto artístico. Esto se dramatiza al colocar una foto convencional y corriente del autor en la solapa del libro y de forma clara identificar en los créditos que efectivamente es una foto

identificada en el contenido de los textos. Exploraré con ese fin del libro *Página en blanco y staccato* el relato con ese mismo título.

La contraportada de *Página en blanco y staccato* anuncia que el libro “reúne cinco nuevos *cuentos* de Ramos Otero” (mi énfasis). Sin embargo, sugiero que el cuestionamiento de esa nominación literaria constituye una de las polémicas que propone la obra. Se identifica porque las narraciones presentadas en el libro contradicen los rasgos de brevedad e intensidad que caracterizan convencional y prescriptivamente al género narrativo conocido como cuento.⁴³ Recorro a ellas con el objetivo de confrontar la norma

del autor. En consecuencia se resta por completo la posibilidad de un tableau provocador porque la imagen del autor resulta domesticada.

⁴³ Utilizaré como referencia el libro *Los cuentistas y el cuento (Encuesta entre cultivadores del género)* de Carmen Lugo Filippi, publicado en 1997. Como se anuncia desde el título, Lugo Filippi reúne en un solo volumen las expresiones de diferentes autores --como Flannery O’Connor, Horacio Quiroga, Somerset Maugham y Julio Cortázar-- en relación con los atributos del cuento. El criterio brevedad recibe diferentes descripciones de parte de los “cultivadores del género” que, incluye desde el tiempo requerido para leer el cuento, el número total de páginas, hasta la extensión del contenido. Edgar Allan Poe enuncia que un cuento debe poder leerse de una sentada. Horacio Quiroga señala que las páginas del cuento deben fluctuar entre doce a quince, mientras que para Sean O’Faolain la brevedad es sinónimo de condensación; Alberto Moravia la relaciona con síntesis. Por último, Cortázar advierte que no se proceda de forma acumulativa al escribir un cuento. La intensidad en el relato corto se logra cuando se atrapa al lector desde la introducción, y al final, con un desenlace sorpresivo-- y esto

literaria con el desempeño del autor para de esta manera dramatizar el gesto transgresor de Ramos Otero como escritor gay que subvierte las estructuras que incluye las que dictan la manera en la que se debe crear un texto literario. En consecuencia, el producto final resulta una creación que se resiste a una taxonomía tradicional y reta la tarea clasificatoria, por lo que valida la indeterminación como acercamiento creativo y crítico. La selección de este texto en particular para realizar una lectura cuidadosa radica en que el contenido resulta una reflexión sobre el arte de escribir ficción. De esta manera escribe Ramos Otero el discurso queer mediante la estrategia de la indeterminación.

Esto comienza a inferirse en el ejercicio de presentar el asunto del relato. Uno de los posibles asuntos de “Página en blanco y staccato” colocaría al personaje llamado Sam Fat como sujeto de la acción dramática. El conflicto al que se enfrenta Sam Fat es asumir--en tiempo presente--el papel conocido en el mundo de la santería como babalao para vengar la muerte en la hoguera por brujería de un antepasado suyo. Esto ocurre por obra de la Inquisición en el Puerto Rico del siglo XVI a manos del obispo Nicolás Ramos de los Santos. Otro de los asuntos ubicaría un personaje llamado Ramos cuyo conflicto sería de índole creativo, en cuanto reflexiona, cómo llevar, a la ficción, la “realidad” de la vida alrededor del chino-puertorriqueño radicado en Nueva York, Sam Fat. La duplicidad de asuntos que podrían multiplicarse prefigura que los acaecimientos o incidentes forman una sumatoria que aparta la narración de la norma de uno solo y único por cuento y con un número reducido de personajes.

al narrar un solo acaecimiento. Asimismo, por tratarse de un solo acaecimiento o incidente se podría establecer el único asunto del cuento.

La primera escena de “Página en blanco y staccato” narrada en primera persona, presenta a Ramos esperando a Sam Fat en un bar en Nueva York. Sam Fat es un investigador privado que se especializa en la búsqueda de personas perdidas. Ramos lo cita para que encuentre a otro escritor también llamado Ramos. Alrededor de este encuentro entre Sam Fat y Ramos se crea un aire de misterio que apunta a un plano más allá de la realidad y de lo físico: “Sam Fat tenía que alterar mi vida: una dominicana me lo había mencionado en el curso de una lectura de barajas: --“...veo un chino en tu camino...”—y, para colmo, un chino vestido de blanco me había perseguido en sueños, montado en una montaña de humo” (70). Igualmente contribuye a esta atmósfera la especificación de circunstancias como la siguiente:

Cuatro siglos sin vernos no habían sido suficientes para cancelar esa cita cuyo lugar común había sido un sueño, una llamada telefónica y un bar. Imagino que él habría percibido mi olor en el peligro, como percibí el suyo en la sospecha de que ahora a Sam Fat le tocaba ser el Inquisidor y a mí el Brujo Perseguido. (71)

La suspensión momentánea de la incredulidad del lector le exige que la extienda a la creencia de sueños y cartas pronosticadores del futuro y a la reencarnación para que de esta manera se logre la verosimilitud de que los personajes en el tiempo presente han invertido sus roles pasados de Inquisidor y Brujo. Sin embargo, el acercamiento a la narración conlleva otras exigencias al lector.

El anterior podría ser el único incidente que se desarrolle ya que estamos frente a un cuento; sin embargo, el relato comienza a extenderse hacia diferentes direcciones. Por consiguiente se afecta la tensión del relato. Este efecto funciona de señal para ir indicando que no estamos ante un cuento en propiedad, y sobre todo que debemos

comenzar a sospechar que lo estemos. Se logra sembrar la duda hacia la denominación de cuento con la inclusión de pasajes como el siguiente:

Lo más persistente había sido (y seguía siendo) la momentánea sensación de una división física en el tiempo, de un desplazamiento molecular del cuerpo y la memoria, de otra cara tan tatuada por el odio como la propia cara, haciendo imposible la síntesis entre lo que uno fue y lo que ya no es: el hermano gemelo de Cristo, olvidado por todas las crónicas posteriores, el mismo que se robó su cadáver descompuesto y comenzó a contar de pueblo en pueblo el cuento apócrifo de su resurrección y fuga hasta los cielos; el castrado efebo que tantas veces conoció el delirio de ser amamantado por la leche de Poncio Pilato; el primer año de Cristo, destinado a ser llamado por los siglos venideros un perfecto sirviente cristiano; el que prestó su rostro y su carne para que Michelangelo pudiera eternizar mi cuento en la cúpula de la Capilla Sixtina; Manuel, el fiel judío converso iniciado en los horrores de la Santa Madre Iglesia Católica Apostólica y Romana de España, soldado de la cristianización de los salvajes cobrizos y los esclavos negros del Nuevo Mundo. (72)

La economía que debería tomarse en cuenta al construirse un relato breve no es un objetivo que se quiera lograr al incluir detalles de ese tipo. En este fragmento se incluye la frase “haciendo imposible la síntesis” que adelanta que compendiar no es un objetivo que se quiera alcanzar. La acción dramática que comenzó a hilvanarse con un narrador en primera persona y otro personaje llamado Sam Fat (que crea la expectativa de que serían ellos quienes la moverían hasta el final) los deja fuera de la misma para presentar información que lleva la narración hacia otro lado. Si el contenido de la narración la

desplaza de su curso natural conviene igualmente retirar la clasificación convencional de cuento y contemplar la posibilidad de colocar la expresión literaria en un plano indeterminado.

Las reflexiones del narrador en primera persona igualmente amplían la extensión del relato y le restan a la intensidad que se supone se logre en un cuento. Incluiré la reflexión que le provoca recordar que lleva viviendo en Nueva York quince años:

...New York, un punto esencial del continente, corazón de un imperio que se le parece, adonde predomina la plaza común del desarraigo, de mujeres y hombres trasplantados por la fuga, desde países lejanos que los periódicos locales no mencionan, de mujeres y hombres que todavía creen que vivir en New York es un tiempo prestado (un pacto con el diablo) para luego volver al puerto inicial de un recuerdo colectivo: Puerto Rico, Jamaica, Guyana, Granada, Santo Domingo, Colombia, Panamá, St. Thomas, Haití, el Sur. (74)

Cabe notar que la reflexión tiene como tema la ciudad donde ocurre la acción. No es una mención completamente ajena a la narración. Esto ocurrirá con otras inclusiones de este tipo. Sin embargo, deseo apuntar el efecto de estas desviaciones sobre el rasgo intensidad y cómo incumplir con el mismo nos presenta un producto indeterminado. Al confrontar alguno de los asuntos sugeridos anteriormente en “Página en blanco y staccato” con los fragmentos de arriba no se duda que se haya permitido al narrador discursar sosegadamente y sin apuros.⁴⁴ La actitud es expresar lo que se necesita comunicar. Esta

⁴⁴ Flannery O’ Connor considera contraproducente utilizar el cuento “para discursar sobre cuestiones abstractas” o convertir “el cuento en tarima para discursar sobre problemas psicológicos, filosóficos o sociopolíticos” (en Lugo Filippi 132).

es la necesidad que se quiere satisfacer y no el cumplimiento de la norma literaria, por lo que, se está construyendo un proyecto apartado de la convención que reclamará un acercamiento diferente al texto en cuestión.

Además de las reflexiones añaden a la impresión de que no estamos frente a un cuento las historias pormenorizadas de otros personajes. El hecho de que Sam Fat no sea un inmigrante chino radicado en Nueva York sino un chino-puertorriqueño-americano da lugar a la inclusión minuciosa de sendos incidentes sobre sus progenitores que transcribo en su totalidad para que se aprecie el efecto que producen sobre la diégesis del relato y sobre todo si se espera encontrar una creación literaria que responda rígidamente a la nomenclatura cuento:

En 1948, cuando los norteamericanos invadieron a Shanghai bajo el eterno pretexto de salvar la democracia, un cocinero chino, llamado Ting Yao Fat, había escapado rumbo a los Estados Unidos, comprando su pasaje y pasaporte al exilio con un cargamento de opio que las tropas mercenarias de los Marines habían aceptado como pago. Parece que, tratando de proteger su vida, sólo entregó parte del cargamento, asegurando que una vez estuviera sano y salvo en San Francisco entregaría el resto. Ting Yao Fat no cumplió su promesa. En cuanto puso los pies en la tierra, desapareció del mapa de California. A los pocos días llegó a New York; perderse entre los chinos de Chinatown le fue fácil. Consiguió trabajo como cocinero en el Foo Kai Tea Parlor; la cocina le servía con doble propósito: como escondite y para establecer contactos y vender el opio que había traficado desde Shanghai. Ting Yao era un hombre joven y, a diferencia de gran parte de los chinos en el exilio, no pretendía permanecer enclaustrado en las calles, en los

lugares, en los barrios de su gente. Había aprendido suficiente inglés en la embajada inglesa de Shanghai, donde había trabajado como asistente de chef en la cocina. Era aventurero y su objetivo inmediato era llegar a Cuba, donde la familia de un hermano de su padre había estado viviendo por muchos años y controlaba un negocio de prostitutas y tráfico de drogas en un barrio de La Habana. A las pocas semanas de su llegada, conoció a Milagros Candelas, una puertorriqueña que trabajaba de costurera en una fábrica de brassieres del Garment Center. Dudo que Ting Yao no supiera, desde el momento en que la conoció, que la ciudadanía norteamericana de Milagros le aseguraría la residencia y, por lo mismo, facilitaría su viaje a Cuba; la rapidez con la que se casaron a lo civil, así lo indica. Tampoco se puede descartar que ambos sintieran amor, sobre todo cuando es sabido que ninguno de los dos tenía parientes en la ciudad y que la necesidad de una familia es fundamental, tanto para la cultura china como para la puertorriqueña. Se mudaron a un apartamento pequeño en Suffolk Street, específicamente a una cuadra donde predominaban los chinos y los inmigrantes puertorriqueños. Puede ser que el mismo acta de matrimonio perjudicara a Ting Yao gracias a los documentos falsos que había producido para la boda, pero una mañana Milagros tuvo la visita de dos norteamericanos en uniforme militar que demandaron saber el paradero de Ting Yao Fat. Ajena al tráfico de opio de su marido, Milagros lo identificó como su esposo y añadió que su matrimonio era legal y que estaba embarazada. A la madrugada siguiente, la Policía encontró el cadáver destrozado de Ting Yao, debajo del Brooklyn Bridge; entre sus pocas pertenencias encontraron un pasaje de avión con la ruta New York-Miami-Havana. Milagros

no hubiera podido reconocer al muerto, de no haber sido por un tatuaje del mapa de la China que el cadáver tenía en el mismo centro de su pecho./ A raíz del asesinato de Ting Yao, Milagros se mudó al Lower East Side (o Loisaida, según llaman los puertorriqueños a ese barrio); al poco tiempo parió un niño en el Bellevue Hospital y lo bautizó Samuel Fat. (75)

La extensión del fragmento citado pretende comunicar la manera en la que está construido el relato ya que resulta representativa de lo que es el modo de narrar. Se observa que es una historia en su totalidad que se sostiene prácticamente de forma independiente. No se escatima en el detalle factual por lo que presenta todo tipo de circunstancias para una historia que no es la principal. No puede argüirse que la técnica narrativa sea la de incluir una subhistoria dentro de la historia central, conocida como muñecas rusas, porque ésta es propia de géneros narrativos más extensos como la novela, y éste no es el caso. El cuento no permite incluir información de trasfondo de los personajes porque el objetivo del narrador debe ser lograr la intensidad que exige el relato corto. El contenido del fragmento muestra que esa consideración no se está tomando en cuenta para que informe la manera de crear.

Cabe comentar también de este fragmento el cambio de punto de vista de primera a tercera persona. El conocimiento de la información que cito sobre Sam Fat convierte a este narrador en uno omnisciente. Dentro de la misma ficción se nos pide que veamos a Sam Fat como persona que un escritor convierte en personaje y a Ramos igualmente como persona y personaje (quien en ambos caso es un escritor). Cabe recordar el opuesto polemizado en las tapas persona / personaje porque resulta que trasciende del paratexto al

contenido de un relato. Interpretado de esta manera el relato añadiría otro posible pretexto de discusión.

La narración ha olvidado a Sam Fat, su conflicto y el camino recto hacia la resolución del mismo para regodearse en otros detalles. La ramificación de la situación principal a otras y el mutis de un personaje que se creía protagonista vuelven a mostrar la indeterminación en la narración que se lee cuando se le aplica el criterio convencional de cuento. Igualmente ilustra lo anterior la próxima historia que incluyo a continuación no sobre Sam Fat, sino en relación con detalles de la vida de su madre:

Milagros había nacido en el Viejo San Juan, cerca del Colegio de Párvulos, en la calle San Sebastián (76). / ...los caracoles habían revelado que Milagros también era hija de Yemayá. Desde niña, Milagros trabajó de sirvienta para una señora Albanese, de la calle San Justo, dedicada a hacer la caridad con los pobres y dirigirlos por el buen camino; la mandaron a la Escuela Lincoln, erigida precisamente en el mismo lugar donde el obispo Nicolás Ramos de los Santos había condenado a tantas negras a morir quemadas en la hoguera. Después de tantos siglos transcurridos, Milagros todavía percibía el olor de la carne quemada. Tenía más o menos quince años cuando Madama Candelas murió de gangrena, después que perdió la mano en una máquina de lavar con rodillos. Eran los últimos años de la Segunda Guerra, la emigración en masa de puertorriqueños estaba en su apogeo y Milagros se fue a buscar trabajo a New York. Llegó a la ciudad con una maleta de pertenencias y 7 collares lucumíes que Madama Candelas le había preparado antes de su muerte. A su llegada, localizó la dirección de una ahijada de su madre y allí vivió hasta que se completó su yabó y

quedó iniciada en la santería. Desde entonces ofició en ceremonias y fue madrina de muchos devotos. En la santería había vuelto a las raíces de su espíritu y a la historia de su cuerpo. (78)

Al fijarnos en cada dato circunstancial en el fragmento de arriba se reconoce que la consigna parece ser incluir todo detalle, aunque exceda la función de crear la verosimilitud que toda narración ficcional necesita. De hecho, estas historias y sobre todo los detalles son una profusión que provocan una sensación de extrañeza en el lector porque la información transporta vertiginosamente a diferentes lugares, momentos históricos que además son protagonizados por otros personajes. La extrañeza se refuerza al presentar simultáneamente a Sam Fat y a Ramos en el relato mismo como personas de la realidad y personajes ficcionales en una narración titulada “Página en blanco y staccato” como había mencionado anteriormente. Una vez que se han establecido en la introducción a las “personas” del relato y su historia se nos muestra la disposición de un “yo” a ficcionalizar este hecho:

Durante largos años había estado dejando todo listo para este encuentro y nunca antes había calculado que necesitaría un conjuro cabalístico para evadir el dolor y resistir al recuerdo y a la imaginación. Escribirlo sería fácil: la maquinilla estaba lista [...]. Sólo tenía que transferir al papel el intranquilo monólogo que la suerte de ser súbitamente el perseguido, había convertido en diálogo. (73)

De esta manera se entera al lector de que estará participando al mismo tiempo del incidente que ocurre a las personas y de la construcción narrativa mientras leemos del “cuento” que provoca. Vale apuntar que estas expresiones serían de Ramos la persona real que es escritor y es quien vive la experiencia. El relato resulta un espacio donde se

han difuminado las fronteras de la ficción y la realidad y se ha secuestrado al lector para convertirlo involuntariamente en cómplice de la fabulación.

El discurso queer en la obra de Ramos Otero trasciende la polemización de la sexualidad alternativa que hasta ese momento caracterizaba su intervención en la literatura canónica puertorriqueña y se apodera de la expresión literaria para manifestarlo. El libro como objeto material y físico sufre transformaciones en la propuesta creativa del autor. Una tapa no resulta un cuerpo inalterable que no pueda ser transformado en la búsqueda de la expresión de la creatividad, sino que se convierte en un objeto de arte en cual es posible reunir en una composición diferentes elementos capaces de expresar y sugerir.

La obra de Ramos Otero reta no solo las ideas estáticas sobre la identidad, sino las del género narrativo. La homosexualidad no domesticada de Ramos Otero se hace evidente también en la manera que se expresa a través de la literatura. Esto se debe a que se acerca con la misma actitud desafiante para cambiar drásticamente las formas tradicionales de crear. El texto se convierte en algo extraño porque ha frustrado las expectativas del lector de identificar las convenciones de lo que es un cuento y colocarlo en una categoría indeterminada. La indeterminación se convierte de esta manera en una forma de encarar un fenómeno que resulta opuesta a la que apoyaba al discurso definitorio.

La voluntad de transformar los cuerpos encontrará eco en la disposición de los sujetos travesti que habitan el mundo de la novela *Sirena Selena vestida de pena* de Mayra Santos Febres que analizo en el próximo capítulo. El discurso queer de la literatura puertorriqueña no se va a escribir siempre desde una retórica de

indeterminación. La diversidad expresada mediante transformaciones será igualmente, parte del mismo. En este caso, se mostrará la misma adoptando la mitología clásica y heteronormativa al mundo queer. Este es mi enfoque en la novela *Sirena Selena vestida de pena* de Mayra Santos Febres que estudiaré en el próximo capítulo.

Capítulo II

Sirena Selena vestida de pena: diversidad y mitología queer

¿cómo asegurar que pudiera controlar las ganas de encontrar trapos que transformar en galas de fantasía...?

Mayra Santos Febres, *Sirena Selena vestida de pena*

En esta discusión se ha visto cómo el discurso identitario nacional pretende definir global y categóricamente al puertorriqueño. La definición identitaria propone sus taxonomías de forma clara y uniforme, y hemos visto en el capítulo anterior el discurso queer oponiéndose a las definiciones limitantes mediante la indeterminación. *Sirena Selena vestida de pena* presenta un mundo poblado de sujetos puertorriqueños travestis que al someter sus cuerpos a transformaciones drásticas subrayan la diversidad. La constancia del cambio construye un individuo que se resiste a colocarse bajo una de las categorizaciones identitarias del discurso definidor.

En este capítulo propongo que en la novela *Sirena Selena vestida de pena* de Mayra Santos Febres el discurso queer se sugiere empleando una retórica de la diversidad en la expresión de las subjetividades. Aunque entiendo el término diversidad, según Gilles Deleuze y Félix Guattari, como la posibilidad de entender la realidad desde una perspectiva que permite el cambio constante, el devenir y la oposición a lo estático añado a esa idea la materialidad de la transformación corporal que devela el cambio. Esto debido a que analizaré las implicaciones del cambio físico como una acción relevante para alcanzar la individualidad del sujeto queer y de esta manera enfrentar el planteamiento de la identidad como un asunto que puede ser tratado de forma general.

Mi planteamiento también recurre a la literalidad del nombre del personaje Sirena para realizar mi análisis tomando en cuenta la mitología clásica.⁴⁵ En ésta resultan viables

⁴⁵ [Mi traducción de la entrada íntegra "Siren" de *Encyclopædia Britannica*.

Encyclopædia Britannica Online.] De acuerdo con Homero existían dos sirenas al oeste de una isla del mar entre Eea y las rocas de Escila. En versiones posteriores el número aumenta regularmente a tres, y se ubican en la costa oeste de Italia, cerca de Nápoles. Se dice que son hijas del dios marino Forcis o del dios del río Aqueloo con una de las musas. En la *Odisea* de Homero, Libro XII, el héroe Odiseo (o Ulises), advertido por la hechicera Circe, logra escapar del peligro inminente de su canción al rellenar con cera los oídos de su tripulación de manera que estuvieran sordos a las Sirenas; no obstante él podía escuchar la música por lo que se ató al mástil para evitar que la embarcación naufragara en el intento de llegar hasta ellas. Apolinio de Rodas, en *Argonáuticas*, Libro IV, narra que cuando los argonáutas navegan por los mares de las Sirenas, Orfeo canta tan divinamente que ninguno de ellos logra escucharlas. Ovidio (*Las metamorfosis*, Libro V) manifiesta que la Sirenas eran compañía humana para Perséfone. Después que ella fue raptada por Hades, las Sirenas la buscaban por todas partes e imploraron a los dioses por alas para poder cruzar el mar. Los dioses concedieron sus ruegos. En algunas versiones Deméter las transforma en aves como un castigo. En la *Fábula*, Número 141, de Higino, luego de uno u otro de estos intentos frustrados las Sirenas se suicidan. En el arte, las sirenas aparecen primero como aves con cabeza de mujer, más tarde como mujeres, en ocasiones aladas, con patas de ave. Las Sirenas parecen haber evolucionado de un relato primitivo sobre los peligros de la exploración temprana en combinación con la imagen asiática de una ave-mujer. Explican los antropólogos la imagen como un espíritu-ave—

las transformaciones como una realidad plausible. Esto me llevó a establecer puntos de contacto con la mitología clásica con los que reconocí la construcción de una mitología queer como un marco relevante de las subjetividades alternativas que refuerzan el planteamiento de la diversidad.⁴⁶ El epígrafe es una cita de uno de los personajes de la novela en los que expresa su reconocimiento y necesidad por transformar trapos en galas que muestra la disposición y voluntad para cambiar la realidad. La expresión de las subjetividades queers implica cambios en la forma de ser y estar en el mundo que muestran la diversidad de la sexualidad en relación con la hegemonía heterosexual. De esta manera, para efectos de este estudio entrelazo diversidad con mitología.

En *Sirena Selena* Santos Febres da voz a sujetos marginales al exponer su mundo desde la perspectiva de éstos, una tendencia que comenzó desde sus primeras publicaciones. En los próximos párrafos señalaré las propuestas que sugieren las diferentes obras literarias de la autora hasta llegar a la novela que es objeto de estudio en este capítulo. La publicación de los poemarios *Anamú y manigua* y *El orden escapado* en

por ejemplo, un fantasma alado que roba el alma a los vivos para compartir su fatalidad. En ese sentido las Sirenas guardan afinidad con las Harpías.

⁴⁶ Debra Castillo sostiene que el relato de Santos Febres “se apoya en la referencia y la fusión de por lo menos dos tradiciones mítico-folclóricas. La primera ...es el mito clásico de las sirenas en la *Odisea* homérica...la segunda es un antiguo cuento de hadas europeo cuya versión más conocida fue escrita por Hans Christian Anderson...: la trágica historia de la sirenita que se enamora de un príncipe y pierde su voz...” (xiv). No obstante, su discusión no lleva más allá el planteamiento.

1991 inician a Mayra Santos Febres en el mundo literario puertorriqueño. En estos ofrece la mirada crítica de voces de mujeres cuyas subjetividades abarcan a las afropuertorriqueñas, que se acercan críticamente a expresiones espirituales marginales que mediante rituales dan sentido a su existencia. Santos Febres ha publicado también narrativa como se observa con la publicación en 1996 de la colección de dieciséis cuentos, *Pez de vidrio y otros cuentos*. El libro explora diferentes subjetividades de las mujeres tales como la que desea a otra mujer, la que tiene como oficio la escritura, la que reconoce y emplea sus atributos físicos para alcanzar sus propias aspiraciones en un mundo dominado por los hombres.

La polemización de las subjetividades alternativas vuelve a reconocerse en la colección *El cuerpo correcto* (1998). En estos relatos se representan a sujetos en plena expresión de la pasión, liberados de la imposición de los discursos institucionalizados, por lo que pueden ser fieles a un yo inestable, ambiguo y contestatario, y por ende singular. Puede observarse, entonces, la ironía que se establece desde el título de la colección que remite a la idea de ceñirse a las normas de corrección cuando se propone lo opuesto. La propuesta consiste en explorar las exigencias que la sociedad con su discurso definitorio cataloga como correctas en relación con las sensualidades que son posibles disfrutar a través del cuerpo. En esta colección se presentan relatos que ocasionan fisuras a la clasificación de corrección y propiedad. Las propuestas de las obras de Santos Febres comentadas cuestionan el discurso definitorio al exhibir diversidades que singularizan a

los individuos que no podrían incluirse en una definición global. Este comentario encuentra eco en la novela *Sirena Selena vestida de pena* que procedo a comentar.⁴⁷

Sirena Selena vestida de pena presenta a Miss Martha Divine, una travesti, en vías de someterse a la cirugía de reasignación de sexo masculino al femenino. Este es un sueño largamente anhelado que comenzó desde su juventud en la que se dedicó al negocio del espectáculo en clubes de ambiente gay en el arte del “stand-up comedy”. Al inicio de la novela es dueña y administradora de su propio club en San Juan de Puerto Rico donde presenta espectáculos a cargo de “drag queens” (o dragas en el argot del español puertorriqueño de este ambiente). A los alrededores de su club llega un joven que, mientras busca en los desperdicios y recoge latas, canta boleros con una voz privilegiada e hipnotizadora. Miss Martha Divine identifica inmediatamente posibilidades mercantiles al talento del joven por lo que decide brindar asilo y ayuda al menesteroso. Martha Divine transforma al joven en la bolerista travesti Sirena Selena.

Esta experiencia, para Sirena, se convierte en una más en su azarosa y corta sobrevivencia—apenas tiene quince años de edad—en la que ha enfrentado la

⁴⁷ Las próximas obras publicadas por Santos Febres son: *Tercer mundo* (2000); *Postcards from El Barrio* (2001); *Cualquier miércoles soy tuya* (2002); *Sobre piel y papel* (2005); *Boat People* (2005); *Nuestra Señora de la Noche* (2008); *Fe en disfraz* (2009) y *Tratado de Medicina Natural para Hombres Melancólicos* (2011).

desintegración de su familia, la pérdida de su abuela, abusos en hogares sustitutos, los riesgos de ser trabajadora del sexo, y la muerte por sobredosis de una amiga travesti que la rescató del deambular. Así mismo, esas experiencias han significado un proceso de aprendizaje que se resume en significativas enseñanzas de memorables maestras: los boleros que le enseñó a cantar la abuela; las tretas para subsistir en la calle, su amiga Valentina; y los gajes dentro y fuera del oficio, que aprendió de Miss Martha Divine. En la novela asistimos al momento en el que Sirena, de la mano de Martha, se encamina al deslumbrante y glamuroso mundo del espectáculo del transformismo más allá de las costas de Puerto Rico. Sin embargo, su verdadero talento radica en el poder de interpretar boleros, con su propia voz, que desarman a quien los oye al ponerlos en contacto con las fibras más íntimas e insospechadas de su ser.

Sin embargo, la consumación del proyecto artístico de Martha Divine con Sirena Selenia se ve entorpecido por la aplicación de la leyes labores federales en Puerto Rico que impiden el empleo de menores de edad. Miss Martha Divine sorteando este obstáculo llevándose a su protegida a la vecina República Dominicana donde ha hecho contacto con empresarios de hoteles para presentar el espectáculo de Sirena en los clubes nocturnos de los más prestigiosos hoteles de la capital dominicana. Entre los empresarios dominicanos a los que se les presenta el espectáculo de audición se encuentra el millonario Hugo Graubel. Éste naufraga antes los encantos de Sirena y utiliza su poder e influencias para disponer a su antojo de la visita de Sirena a la República Dominicana de modo que pueda acercarse a ella para satisfacer sus deseos reprimidos. Sin embargo, esto atenta contra los planes de Martha. Igualmente atenta el plan de Sirena de aprovechar su embrujo sobre Hugo para gestar su primer proyecto mercantil en el que ella sería la única beneficiaria.

Después de esta experiencia con Hugo, al final de la novela, Sirena continúa sola su rumbo hacia un destino no precisado.

Dirigo una primera observación en relación con la trama de la novela a la expresión de la diversidad desde el travestismo como un elemento de la subjetividad y forma de sostenerse económicamente.⁴⁸ El asunto, que se polemiza en la novela, no es la posibilidad de que un individuo pueda tener una identidad sexual alterna. Esto es, el personaje no pondera si debe o puede vivir su existencia desde una subjetividad travesti o transexual en las circunstancias que se desarrolla su existencia. Esta es una realidad posible que implica probablemente transgresión y marginalidad. De esta manera nos encontramos que el texto de Santos Febres ha desplazado su foco de interés por las cuestiones de identidad, tanto nacional como sexual, para cuestionar la búsqueda de los personajes de su propio lugar dentro de las circunstancias en las que viven sin que esto implique dejar de expresar sus diferencias.⁴⁹ Para estos personajes, no resulta prioritario

⁴⁸ Con esta observación no debe inferirse que otorgo a este texto la primicia de la utilización de personajes travestis o transexuales para crear un texto literario. En ese sentido pueden verse por ejemplo, en Puerto Rico, “Loca la de la locura” (en *Cuento de buena tinta* 1992) de Ramos Otero, el personaje silueta travesti en *La guaracha del Macho Camacho* (1976) de Luis Rafael Sánchez y la protagonización de las transexuales Divina y Rosa en la novela *Rosa Mystica* (1987) de Carlos Varo.

⁴⁹ En relación con la identidad nacional y su ausencia como materia de debate en el texto de Santos Febres, Jossiana Arroyo identifica un sujeto transcaribeño debido a la movilidad de los personajes más allá de las costas de Puerto Rico y el desarrollo de la trama en la República Dominicana (“Sirena canta boleros: travestismo y sujetos

autodefinirse de forma absoluta debido a la posibilidad del cambio constante de acuerdo con las circunstancias o necesidades individuales. Se evitará concebir la construcción y la expresión de la identidad como un asunto monolítico y, por el contrario, la identidad se entenderá como un fenómeno con rasgos múltiples y contradictorios. *Sirena Selena vestida de pena* no presenta una narrativa que reseña los avatares del personaje en su propia aceptación o rechazo sobre su sexualidad.⁵⁰

La novela—estructurada en capítulos numerados—se inicia con una plegaria en la que se invoca a un ser presumiblemente mitológico para que cuente lo que conoce.⁵¹ Esta invocación tiene tono coral ya que se oyen simultáneamente múltiples voces articulando el mismo parlamento. Al mismo tiempo la invocación funciona como una oda en la que se resaltan atributos de la criatura invocada al describirla como “azucarada”, “sucursal”, “adorada”. Las voces ordenan, o tal vez suplican, al ser evocado “...di... confíesate...”

transnacionales en *Sirena Selena vestida de pena*). La movilidad puede ser igualmente interpretada como una transformación del escenario en el que se desenvuelven los sujetos queer. Esto implica que no sólo ejercen su agencia sobre su cuerpo, sino sobre el espacio. Con esta actitud se rompe la tendencia del límite que impone la concepción de la realidad y los fenómenos el discurso definitivo.

⁵⁰ Cuando el contenido del texto se dedica a narrar este tipo de episodio se conoce en inglés como coming-out narrative.

⁵¹ José Delgado Costa considera este primer capítulo “escurrizado.” Explica que “[t]anto lingüística como estructuralmente no hay otro como él en el resto de la novela” (73). Arguye que es el momento actual de Selena ya famosa en Nueva York, por la narración en el tiempo verbal en presente.

(7). Así que ese ser posee algo que contar y que compartir. Al ser se le pide que confiese lo que sabe que resultan ser “los deseos desatados por las noches urbanas” (7).

Eventualmente se presenta como la misma Sirena Selena, pero se intuye desde un primer momento que ya es reconocida por aquellos que la invocan. La petición se hace a nombre de “los dioses,” lo que resulta en una reminiscencia del mundo clásico griego cuya religión era politeísta y en este contexto un recordatorio a la posibilidad de creer en múltiples deidades (7). De esta manera se crea alrededor del personaje de Selena lo que se prefiguraba con el otro nombre de Sirena, su carácter mitológico.⁵²

Es la propia deidad la que tiene el control absoluto del conocimiento porque es la que ha vivido las historias que va a contar. Sirena es la que va a contar, pero no es ella quien pide inspiración a una musa o ser divino como se haría regularmente en una invocación. Por el contrario, es ella la invocada o la deidad receptora de la plegaria. Además, los suplicantes, al seguir con la idea de que los hablantes son un coro, parecen más fanáticos—en el sentido de admiradores de una estrella de la farándula—que suplicantes. Por lo tanto, en todo este proceso se alteran las definiciones tradicionales para ciertos actos. La invocación persigue que Sirena cante “canciones viejas” como las

⁵² Kristian Van Haesendonk ha querido ver la similitud entre el nombre Selena y el de la diosa griega de la luna, Selene. Me parece que se extrema demasiado el aspecto mitológico al querer verlo de esta manera. Aplica de forma más acertada resaltar la diferencia que es capaz de crear el fonema /a/ en oposición a /e/ al recordar que es la unidad lingüística menor sin significado, pero capaz de marcar la diferencia. Van Haesendonk ha identificado someramente algunos rasgos relacionados con la mitología tales como el nombre Sirena.

de las boleristas Lucy Fabery, la Lupe y Sylvia Rexach. Queda establecido que la Sirena del relato de Santos Febres será una deidad humana con unos fieles que necesitan de sus cantos en forma de bolero porque así seguramente soportan los rigores de la existencia. Los cantos de esta Sirena los alientan a manifestar no solo sus sexualidades alternativas o deseos más escondidos, sino otras dimensiones de sus múltiples identidades. Tanto el ser mitológico como sus admiradores encuentran un espacio que pueden ocupar dentro de las mismas estructuras de poder que existen en el que expresan sus identidades (Bertens 227).

Por otro lado, una mirada más de cerca a la acción de invocar, debemos recordar que un creyente en ese proceso establece una relación con un ente de una categoría trascendente. El rezo se articula para obtener un favor mediante la intercesión del ente en un asunto humano. Cabe pensar aquí en la idea de trascendencia e immanencia que discuten Deleuze y Guattari. Este asunto tiene que responder a la idea de bien o mal de acuerdo con un juicio trascendente mediante el cual se logrará una vida perfecta en un más allá. Deleuze y Guattari reaccionan a esto con la idea de que hay que juzgar la vida de forma inmanente: si la vida es terrenal se debe juzgar con criterios puramente terrenales. Los seguidores de Sirena, por un lado, han acogido su propia diferencia, y por otro, han aceptado la manera en la que lo hace Sirena Selena. Al pedir relatos de las noches urbanas o los boleros se mantiene el asunto como uno terrenal o inmanente, pero sin que esta petición deje de ser un rezo. Por lo tanto, un gesto asociado con lo trascendente se utiliza para evocar acciones terrenales. De esta manera se sugiere que no hay una gran y única verdad a la que someterse o culparse si no se encuentra. La aproximación y enfoque de los asuntos se reduce a la inmediatez, lo individual y lo contra

corriente. El acto de rezar, tan común en las religiones, se presenta fuera de su ambiente tradicional y esperado. Se llena de irreverencia un acto que se espera solemne. Asimismo, lo que es común, a quien lo reconoce, resulta algo extraño. El texto de Santos Febres comienza, entonces, prontamente a escribirse privilegiando la diversidad en las acciones que para algunos son cotidianas.

Esto me permite aproximarme al texto observando la relación del sujeto travesti con su cuerpo como un medio para revelar su individualidad. El cuerpo será sometido a transformaciones que reflejen la propia definición de belleza y perfección. Este será un acto guiado por la libre voluntad del sujeto. De esta manera dirijo mi comentario sobre la figura del travesti o transexual observando cómo ejerce agencia para transformar su cuerpo con el objetivo de que responda a sus parámetros de belleza y no sólo como un proceso de reasignación de género. De esta manera exploro otros aspectos de la subjetividad travesti o transexual con los que se escribe la diversidad en el discurso queer. Esta exploración la realizaré observando las transformaciones de los personajes Miss Martha Divine, Baluska, Milton, Valentina Frenesí, un rito transformador y por último un espacio alternativo para las transformaciones. Presentaré posteriormente dos leyendas mitológicas clásicas en las que sugiero su equivalente queer.

La transformación prefigura la diversidad que incluso se sugiere en el género musical interpretado por Sirena que es el bolero. Esto se debe a que el bolero en sus orígenes implica también transformación. Así lo indica Alinaluz Santiago Torres:

[E]l bolero, hijo del trance hacia la modernidad, recoge los valores patriarcales de fines del siglo XIX y lo une a los anticipos de la modernidad. Género musical al fin, anticipa el encuentro de ritmos y melodías que el Caribe ya había apropiado y

comenzaba a dar a luz nuevas formas musicales que definían el nuevo entorno socio-económico en el que iban naciendo y transformándose. (16)

El género musical surge en un tránsito histórico que va a impactar la manera en la que va formándose. No es un producto acabado por lo que se nutre de influencias transformadoras. Ese detalle se comparte con las transformaciones de los sujetos queer. Además, el hecho de que la bolerista sea una travesti le añade otro nivel a las transformaciones que Santiago Torres adjudica al género musical. Los valores patriarcales se quiebran y se acelera la modernidad al cuestionar su pretensión de categorizar en este caso la sexualidad. Por su parte Jossiana Arroyo utiliza el sustantivo transformación para dar cuenta del cambio de Sirena en “diva” cuando comienza a interpretar este género musical. El planteamiento de Arroyo implica que la transformación del bolero ha modificado la manera de ser de Sirena transformando al adolescente ordinario en otro ser. Queda argumentado de esta manera por Elena Grau-Lleveria cuando arguye que “...el bolero transforma a Sirena en artista... al cantar boleros se transforma en productora y controladora del arte y sus efectos” (247). Grau-Lleveria enmarca las transformaciones en un sentido práctico porque son capaces de permitir la movilización social del sujeto marginal. Por mi parte adjudico a las transformaciones poder como estrategia en la guerra contra las definiciones identitarias.

Los personajes se someten a cambios drásticos, planifican o desean hacerlo para convertirse en su ideal de belleza y perfección para de esta manera autodefinirse sin consideraciones externas a su voluntad. Algunos de estos cambios están relacionados con el cuerpo. El cuerpo como realidad física no representa un límite que detenga el deseo por el cambio. Esto sirve para cuestionar los discursos definitivos que contrariamente se

apoyan en una retórica estática para acercarse a ideas como la identidad, ya sea nacional, sexual, racial. En *Sirena Selena vestida de pena* los seres tienen la sensibilidad para reconocer la necesidad del cambio, la disposición para crearlo y la agencia para realizarlo.

Un caso revelador de transformación es el de Miss Martha Divine --aún más porque la transformación a la que me refiero ahora ocurrió antes del actual deseo por la cirugía de reasignación de sexo. Miss Martha Divine, a quien sólo conocemos por su nombre de guerra, tuvo una familia nuclear. Las formas de conducta y de ser la dictaba el retrógrado padre. Estas se fundamentaban en creencias religiosas de acuerdo con la denominación cristiana pentecostal. Por eso cuando Miss Martha Divine era uno de los niños de esta familia sus padres lo vestían “en combinación de camisa manga larga, corbata, correa de cuero con hebilla metálica, pantalones en polyester marrón y zapatos sin taco [...] para ir al culto los sábados por la noche” (116). Vale notar la ausencia total de agencia en Martha-niño para disponer de la vestimenta que llevaría. En este periodo de la vida de Martha la familia informada por la iglesia dispone de su forma de estar en el mundo, sin tomar en cuenta los deseos que dicte su subjetividad.

Sin embargo, ninguna de estas instituciones, familiar ni religiosa, dieron a Martha lo que ella sentía que necesitaba. No había espacio para ella en ninguna de las dos instituciones fundamentalmente asociadas con el discurso identitario nacional. Tiene que encontrar su propio espacio y se decide a buscarlo una decisión que toma muy temprano en su vida, por lo que deja atrás la familia y la iglesia.⁵³ La distancia que buscaba la

⁵³ Irune del Río Gabiola plantea en “Formas queer de vida familiar: tiempo y espacio en *Sirena Selena vestida de pena*” que “[m]ediante la narración sobre la vida familiar de

encontró en “la capital, los pargos, el marido hondureño. [...] los tres años que pasó en Nueva York...” (118). Martha, en su grupo primario no echa raíces, por lo que se coloca alas para escapar. Nos encontramos con la movilidad como un requisito para que se opere el cambio y la predisposición en estos seres para someterse a ella. La acción de moverse ya sea de forma literal o simbólica, anuncia cambios en el escenario geográfico que implicarán todo tipo modificaciones para buscar el propio acomodo en la nueva realidad. El sujeto se verá obligado a cambiar sus formas de ser y estar en el mundo. En el caso de Miss Martha Divine al existir la necesidad y el deseo por el cambio se facilitará que incorpore a su liberado ser todo lo que la haga diversa. Al rebelarse contra las imposiciones normativas se permite fluir más fácilmente.

Lejos de la familia y del país de origen Martha comienza a construirse a sí misma. Puede acercarse a su propio núcleo familiar de forma crítica. De este modo desmitifica la noción de que la familia es un grupo indispensable en la formación de todos los individuos por igual: “¿Cómo prometer no dejarse ir en el suave vaivén de la tentación para poder seguir formando parte de aquella familia fea, gorda, peluda, de guayaberas, camisas en rayón de florecitas y faldas de polyester, de espaldas a todo ornamento que no fuera una biblia bajo el brazo?” (118). Y con su tendencia de necesitar transformarlo

Martha...Santos Febres arremete contra el mito de la *gran familia puertorriqueña* (107).

Sobre la problematización de la familia en el texto también se ha expresado Luis Felipe Díaz: “En el discurso de Mayra Santos encontramos [...] un relato muy presentista del devenir-en-el-mundo, nada nostálgico ante la desintegración de la familia puertorriqueña” (29).

todo se pregunta: "... ¿cómo asegurar que pudiera controlar las ganas de encontrar trapos que transformar en galas de fantasía...?" (118). En la familia de Martha la noción de límite estaba presente determinando las pautas de conducta. Para colmo de males esos límites se apartaban por completo de la concepción de vida a la que Martha era sensible y a la que se inclinaba; no había otra solución que renunciar a un ambiente tan opresivo.⁵⁴

En la búsqueda de la belleza y su expresión, Martha encuentra modelos en otros seres como ella, o como los que aspiraba a ser, y en las figuras públicas de los medios masivos de comunicación: "Un año entero le tomó olvidar los ademanes de muchachito

⁵⁴ Merece la pena contrastar la relación Martha-Familia en el contexto de la cultura puertorriqueña con los planteamientos de Richard T. Rodríguez para la familia chicana. Mi objetivo es recalcar las particularidades culturales de cada país en este y otros aspectos ya que en ocasiones se tiende a generalizar la cultura de los hispanos. Rodríguez explica que en su ensayo "Making Queer *Familia*" ha querido "unveil the complexities in maintaining la familia as an organizing principle for Chicano /a cultural politics. It is not hard to see why its retention proves difficult given its placement at the heart of heteropatriarchal value systems. Yet the significance of kinship becomes evident when taking into account the myriad forces of subordination faced by Chicano /a and Latino /a communities. In particular, the queer folk withing these communities will undoubtedly continue to critically assess and negotiate their relationships with the families to whom they are born as well as to those with whom they are joined by necessity" (330). En la novela de Santos Febres la familia resulta un obstáculo que se tiene que superar para encontrar el propio espacio por lo cual se abandona de forma permanente y drástica.

pentecostal que una vez fue ella; aprenderse el glamour de memoria, ir coleccionando poses discretas, batires de pestaña, sonrisas de cantantes exitosas, ondulaciones de pasarela hasta encontrar la combinatoria perfecta para su nueva identidad” (117). Martha posa su mirada hacia otros lados, hacia aquellos con los que puede dialogar, se los apropia para formarse y adquiere de esta manera un sentido de libertad personal. No debe pasar inadvertido que la relación del cambio con el cuerpo se establece con la aspiración de belleza que es un fenómeno altamente subjetivo y polémico para definir. Martha encuentra una definición de belleza en los parámetros que han establecidos las figuras públicas famosas. De quienes deriva una definición que es completamente situacional y pasajera porque es un hecho el carácter efímero de la fama. No obstante, Martha dialoga con ello como no hizo con los discursos familiares ni religiosos cuyos valores se establecen como duraderos. Otros momentos hablan igualmente en el texto de transformación como manera de retar las normas que controlan los cuerpos. Veremos cómo Baluska, Valentina y Milton, seres que habitan este espacio transformador manipulan sus cuerpos para expresar la diversidad.

Baluska da cuenta de las inestabilidades del cuerpo cuando narra una experiencia de su vida travesti a la que se refiere como confesión. La confesión consiste en revelar ante sus compañeras de trabajo, Fabiola y Lizzy Star, la cantidad de cirugías estéticas a las que ha sometido su cara, contestando cándidamente “los labios, los pómulos y la nariz” (70). De esta transformación cabe resaltar la relevancia que se le da al cambio de las dimensiones de la nariz. La cirugía estética de la nariz ocupa el centro de interés: “[I]o primero que me mandé a arreglar fue la nariz porque era muy burda, muy esplayá... por

más que me pusiera corrector y base aquel canto de nariz siempre se me quedaba con la cara entera. Desde niña soñé con unos rasgos finos y provocadores, pero delicados” (71).

Cabe precisar que en Puerto Rico el fenotipo del ancho de la nariz revela, desde el imaginario, la relación que se tiene con la raza negra que llega a través de la herencia africana. Esta es una relación solapadamente problemática que en ocasiones se prefiere disimular, ocultar o negar. En esta disertación se presentó el discurso afropuertorriqueño precisamente como respuesta al olvido voluntario de la aportación africana a la cultura puertorriqueña. Los sujetos afropuertorriqueños son una presencia en la obra de Santos Febres. Sin embargo, encontramos que para Baluska el fenotipo es un asunto de estética en cuyos parámetros no figura una nariz con las características que ella misma menciona. Llama la atención que en sus argumentos no figure ningún planteamiento de índole racial. Vale anotar que lo racial no es un asunto que se problematice explícitamente en el texto. Se infiere que la motivación para la transformación en Baluska es su búsqueda de la belleza. Cabe observar, no obstante, cómo el personaje es incapaz de reconocer que en los rasgos negros que posee pueda haber belleza. Baluska expresa que desea verse más bella sin argumentar que necesite eliminar un rasgo racial. Los dictados estéticos provienen, como vimos en el caso de Miss Martha, de las figuras públicas que reinan en la cultura popular. Sin embargo, colocando esta posible polémica aparte lo que desea resaltar es la predisposición para realizar la transformación en el personaje.

Baluska confiesa que “...viendo las caras de las modelos tan delicadas, con sus naricitas pequeñas y sus rostros moldeados por la suavidad,” ella selecciona una a su gusto y va al cirujano plástico con su petición (71). Y sólo entonces logra ser “la que debía ser, la que era por dentro desde niña” (72). Las circunstancias que han formado a

este sujeto marginal lo han hecho mirar y desear otra realidad fuera de su entorno. Por un lado, Baluska determina que su nariz carece de estética. Resulta una desproporción, un desbalance en sus rasgos faciales. Ya se relacionó el fenotipo nariz ancha con la raza africana que han heredado los afropuertorriqueños. Aunque nada se dice del color de la piel de Baluska se infiere que podría ser negra. Por lo tanto, no se define si la motivación por el cambio es desaparecer un rasgo indeseado por no valorizar la herencia que lo otorgó o ejercer la plena voluntad para cambiar, y así ajustarse a los propios criterios, en este caso estéticos. La ausencia de una motivación relacionada con la raza o alguna otra recuerda las transformaciones de las que eran capaces los dioses del Olimpo. Para estos el cambio era resultado de su poder. Estos personajes también han identificado el recurso que les dará el poder para efectuar el cambio. Es lo que se desprende al observar que Baluska se mueve donde existe el remedio para corregir el aspecto físico que le resulta desagradable. Es un proceso al que puede acogerse una vez tenga el elemento indispensable del dinero. A su vez accede al dinero mediante otros valores capitalistas y democráticos como son el trabajo y el ahorro y nos lo deja saber: “Trabajé, trabajé y trabajé por meses, guardé todo el dinero...” (73). La transformación es un logro del esfuerzo personal e individual que no debería cuestionarse o de alguna manera criticarse porque son los valores que ha inculcado la sociedad. Esto envuelve una gran ironía debido a que el sujeto queer ha asido los mencionados valores para ejecutar las transformaciones anheladas que lo convertirán en un individuo diferente.

Este mismo tono irónico se identifica en el hecho de que el discurso del cambio de la apariencia física de Baluska se yuxtaponga al religioso: “<<El que persevera alcanza>>, me dije renovando fe. Y una noche se dio el milagro. [...] <<Fíjense, chicas,

como obra la mano del Señor, les dije a Fabiola y a la Lizzy cuando les conté este cuento, porque tú sabes que yo soy muy católico y mi fe no me la quita nadie, aunque no me acepten como soy en la Iglesia” (72). Baluska llama milagro al cuento con el que narra su encuentro con el cirujano plástico que le practica la operación estética. Un milagro, para serlo, carece de una explicación racional, pero en la posibilidad de su existencia se basa la fe religiosa. En varias ocasiones he identificado la falta de explicación para la forma de actuar o de ser de los personajes de la novela. Esta es la tendencia que configura y da razón de ser al discurso religioso. La transformación sin explicación lógica se equipara al milagro inherentemente inexplicable de la religión. La diversidad en la subjetividad entre estos mismos seres queer queda evidenciada al mostrar la religiosidad de Baluska y el abandono de la misma en Miss Martha Divine. Una se decanta fervorosa aunque la rechacen mientras la otra descartó por completo ese adoctrinamiento. En Baluska también puede identificarse la idea de añadir a su existencia elementos que podrían ser opuestos o contradictorios. Baluska puede ser, simultáneamente, travesti y una feligresa de la iglesia católica sin mayor escándalo. Por lo tanto, la definición de una subjetividad queer se problematiza al presentarse como una realidad escurridiza.

La reunión de múltiples rasgos en el mismo sujeto se da también en el personaje Milton. A Milton se le atribuyen cualidades de don Juan al presentarlo como seductor y al mismo tiempo travesti. Milton resulta un Don Juan alternativo: “...el arte de la Milton Rey, además de doblar a las divas de los setenta, era la seducción mediante la palabra y la conversación. Una verdadera artista del engatusaje verbal” (32). No sabemos si este Don Juan prometía matrimonio para seducir, pero un arma importante de ataque a su presa era su facilidad de expresión. Con ésta engañaba con arte y maña para obtener beneficios

que no solo eran sexuales, sino económicos: "...le gustaba a Milton, los bares para gringos. Solo salía con rubios de ojos azules y con muchos ben franklins en la cartera" (32). Milton se transformaba en un proveedor de los servicios que en su imaginario atraía a los turistas norteamericanos. Además de recordar a Don Juan, el texto explícitamente llama a Milton "latin lover". Otro epíteto de amplia circulación en el mundo heterosexual que se refiere al estereotipo de los hombres latinos por su fogosidad y talento sexual. En el texto se moviliza la expresión para adjudicársela a un sujeto gay. Para que redunde en un gesto más transgresor y desconcertante Milton no sólo responde a la idea de Don Juan y "latin lover," sino que también era una travesti en un show. La performance de un rol a otro nos permite ver nuevamente cómo un sujeto queer manipula las transformaciones para su beneficio. Milton aporta a la diversidad de las transformaciones el objetivo mercantil que lo distingue de la búsqueda de la belleza que hasta ahora se había visto.

La transformación de otro personaje nombrado Valentina Frenesí así lo demuestra y añade al catálogo de transformaciones que se registran en el texto orientada por la belleza. Sobre Valentina se apunta que "[l]e tomó años conseguir la feliz transformación de su cuerpo en lujo puro; años hojeando revistas de moda, catálogos de alta costura, manuales de maquillaje, años de estudiar la trayectoria de las más fabulosas divas del cine y la televisión" (79). El sujeto se enfrenta a su propio cuerpo para declararle la guerra a lo que no le agrada (ya lo hicieron Martha y Baluska) y cambiarlo lo más drásticamente posible. Valentina Frenesí resume la relación del cuerpo con la belleza. El cuerpo será, primero, materia prima para el cambio, y luego, templo para rendir culto a la belleza, según la entienda el sujeto en cuestión. No es tan sólo someter el cuerpo a la cirugía de reasignación de sexo, sino que se convierta en fuente y reflejo de la belleza:

“lujo puro.” Valentina desea el extremo de la belleza, no una poca, sino en demasía, en abundancia. Los parámetros de belleza son criterios completamente subjetivos.

Independientemente de la institución cultural que los dicte, el individuo se inclinará sobre aquellos que le apele y responda a su propia idea de belleza, o expresara los que le parezcan. En el caso que nos toca, el cuerpo es un propio tapiz del que se puede disponer para acercarlo a la concepción individual de belleza. Esto da un giro al cuerpo visto como sujeto del arte de un artista con el cual capturar y expresar su idea de belleza. El cuerpo del sujeto queer es objeto del arte que ella misma construye. Para estos sujetos marginados la belleza es redentora al rescatarlos de la ordinariez y la vulgaridad. El objetivo de la belleza óptima se replicará en el rito transformador que desempeñarán Martha y Sirena.

Se trata de la preparación de Sirena mediante los artilugios del maquillaje y otras artimañas que se describe tal y como si fuera un ritual que funciona como antesala de entrada para una ceremonia religiosa. El objetivo que Martha persigue es convertir a Sirena en bolerista a un grado tan elevado de excelencia que cause una buena impresión a unos empresarios para firmen un contrato y que los arrebaté. Los empresarios son unos hoteleros dominicanos a quienes se les presentará un espectáculo de audición. La figurada ceremonia religiosa ocurrirá en un escenario.

Sin embargo, a primera vista lo que parece ser la ordinaria preparación de un histrión antes de salir a un escenario se reviste de visos de ritual. Del ritual de transformación se encargará “Miss Martha Divine, maestra entre maestras,” que fungirá de sacerdotisa en la cermonia. La participación de Martha se inicia con la imposición sobre el rostro de Sirena de “una pasta de base pancake marrón rojizo para tapar las

aéreas ensombrecidas de la barbilla” (45). Con esta parte del ritual se quiere hacer desaparecer los rasgos que denoten masculinidad que en este caso se trata de la barba, el cual resulta un aspecto enteramente físico. La herramienta que se va a utilizar parecería ineficaz por lo simple. Ésta consiste de una masa que va a cubrir la piel de la cara para ocultar las imperfecciones y convertirla en un tipo de lienzo en el que se pueda esculpir el rostro deseado. En este punto el rostro se encuentra en un lugar intermedio en el que se ha borrado las facciones propias y no se han transformado en nada nuevo. Encontrarse entre el rostro al que se renuncia y el que se tendrá resulta un momento dramático en quien lo experimenta. A Sirena “[n]o le gustaba mirarse... su cara y su cuello colorado hasta el escote por aquella cataplasma en fundamento. Parecía un payaso, una mentira ridícula que la negaba doblemente” (45).

Algo incomprensible encierra este paso del ritual que Martha igualmente se ve afectada como practicante del mismo. Debe subrayarse el atributo de incomprensión en un acto que resulta relevante en este mundo de transformaciones cotidianas. La transformación implica la voluntad para someterse, y no la urgencia por entender. El hecho de que sea una actividad habitual no le resta tensión. Así se observa en otras aspirantes a travesti que son incapaces de soportar el ritual que las transformarían en lo que hasta justo ese momento deseaban:

A ella [Martha] la incomodaba poner la base roja. Incontables veces había maquillado a muchachitas que, al verse con la cara desfigurada por aquellos coloretes, rompían a llorar penas antiguas o se arrepentían de completar el rito a media asta. La atrasaban tanto con confesiones, dolores de incertidumbre y peticiones de consejo, que cuando salían a la calle o al escenario ya

completamente hechas, se les había agriado el semblante. En vez de sonrisas seductoras y cejas de vampiresa, lo que llevaban por rostro era la mueca agria de quien sufre a destiempo la sorpresa de su propia transformación. Aplicar la base roja era como bogar en un mar atormentado. Solo las loquitas de nación o las divas con experiencia pueden enfrentarse a su cara coloreteada sin peligro a desboronarse frente al espejo. (46)

Este proceso se convierte en momento de catarsis o exorcismo, pero el resultado no redundará en paz para el espíritu. El acto se rodea con una fuerza capaz de llevar a un estado o un abismo de las emociones más extremas comparable a un tipo de droga. No es un acto trivial o superficial que encierre meramente un gesto afectado de quienes quieran pasar por mujeres. Presentado de esta manera implica un acto de valentía que no todas pueden cumplir. La narración especifica que “[s]olo las loquitas de nación o las divas con experiencia pueden enfrentarse a su cara coloreteada sin peligro a desboronarse.” Queda la impresión de que el momento de aplicar la base roja es un momento decisivo, algo que transforma por lo que podría implicar para el sujeto que se somete al mismo. Aquellas que lo superan podrían considerarse iniciadas o escogidas por soportar tal acción. Es un proceso con múltiples y variados efectos que se equipara con la confesión, terapia psicoanalítica o algún tipo de asesoría, como se desprende al leer cuidadosamente el fragmento que incluyo arriba. Es un ritual importante para los involucrados. No obstante, su relevancia no queda claramente definida o explicada en el texto. Al igual que se negó una explicación lógica para el prodigio hipnotizador de la voz de Sirena, en este pasaje sólo queda implícito que es importante, pero no llegamos a saber con certeza por qué. Se

privilegia, entonces, el hecho o el rito, sin ofrecerse un argumento sólido que lo justifique.

Por eso vemos cómo la sacerdotisa, cuyo rol Martha desempeña en este ritual, también tiene la facultad de construir una criatura nueva con los artefactos que están a su disposición y que maneja efectivamente: delineador negro y rojo, pintalabios, polvo facial, corrector. El verbo que se emplea es “borrar” el rostro para después delinearlo. Ambas acciones sugieren que el rostro es algo manejable, por tanto, no es inamovible o estático. Asistimos a un proceso de creación, que es parte del ritual, cuyo escenario es posible en el mundo alternativo que han construido estos seres. El próximo paso en el ritual consiste en la imposición de las vestiduras y demás accesorios para que la iniciada cumpla con la ceremonia del espectáculo. El punto clave en este paso es la preparación previa cuyo objetivo persigue la perfección al combinar cada uno de los elementos: el traje, los tacones y las joyas.

Sin embargo, el ritual está inconcluso porque “[f]altaba aun el rito de las gasas y el esparadrapo para el estoqueo...” (48). El rito consiste en disimularse el órgano sexual masculino mediante el empleo de esparadrapo. Sirena Selena posee un pene de gran proporción: “allá abajo tenía para dar y repartir” (48). Rafael L. Ramírez precisa que el tamaño del pene tanto entre heterosexuales como gais: “se sobrepone a cualquier otro criterio de atributos físicos deseables” (113). Este es el mito del tamaño del pene como atributo de la condición de “macho” en las culturas latinas adjudicado provocadoramente a un sujeto cuya sexualidad reta la norma heterosexual. No debe escapar la ironía que encierra que el sujeto que en unos momentos parecerá el extremo de la feminidad, posea igualmente el extremo de la masculinidad machista. En Sirena se añade, además, otro

atributo para su construcción como mito. Ya se sabía de su voz, ahora se da cuenta sobre el tamaño de su pene. Contrasta la delicadeza de su físico con otra parte también de su fisionomía como es el miembro sexual masculino. Conociendo esta información, cabe preguntarse cómo se catalogaría esta Sirena. Probablemente no exista una taxonomía apropiada para definir el fenómeno. La sugerencia se dirige a la consideración de que debe quedarse fluyendo entre etiquetas, sin posarse permanentemente en ninguna.

Por otro lado, en el ritual de “estoqueo” se presenta a Martha ansiosa y, sobre todo deseosa, por disfrutar del gran pene de su protegida. Sin embargo, Martha neutraliza su deseo mediante la burla. Esta consiste en llevar al registro del humor la necesidad de facturarle a Sirena la cantidad excesiva de esparadrapo que necesitaba para cubrirle todo el pene:

Mediante esa burla, lo sabían ella y su protegida, Martha disipaba la gula y la sorpresa ante el tamaño genital de su ahijadita. Asombrada, no se podía explicar cómo de un cuerpecito tan frágil y delgado colgara semejante guindalejo. La verga de Sirena era inmensa, un poquito grotesca por la falta de proporción que guardaba con el resto del cuerpo. Si Martha no lo 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.

Por eso Martha Divine siempre apresuraba el rito del estoqueo. (48)

El deseo que siente Martha da lugar a la sexualidad como un elemento del ritual. En principio podría estar alejándose del tono ceremonial que era posible percibir en los pasos anteriores. Sin embargo, esta inclusión abierta y clara de la sexualidad como parte del rito le da la particularidad de no renegar ni ocultar la misma. Si Martha se ha presentado

como manejadora de la carrera de Sirena, como madre putativa y en este proceso como sacerdotisa vale notar cómo, entonces, se pone en una situación extrema en la que se cuestiona los límites que se deben asumir en cada uno de esos papeles. Revelador es el cierre de esta escena: "...Martha Divine siempre apresuraba el rito del estoqueo. No quería provocarse el hambre hasta el punto de no poderla controlar" (48). Al asumir uno o todos los papeles mencionados Martha reprime la satisfacción del deseo. Se ha establecido un límite a la manera de actuar lo que no parecería propio de un ambiente en el que hemos visto que todo fluye. Sin embargo, es necesario notar que el límite es autoimpuesto en nombre de un valor no identificable fácilmente. Sigue siendo un asunto que responde a las necesidades del sujeto queer involucrado en la situación y no a fuerzas externas establecidas previamente. El ritual ha elevado a nivel de mito un acto peculiar del mundo travesti que configura una mitología queer que he querido señalar relevante a las subjetividades alternativas. Un espacio en particular dio lugar a la realización del ritual para que Sirena se transformara en boquerista. Otros sujetos queer también encuentran su espacio para transformarse.

Esto lo veremos en un espacio alternativo en principio de entretenimiento, pero que va mucho más allá de este cometido. Un recuerdo de Miss Martha Divine reseña sobre un lugar de encuentro para la expresión de la alteridad y escenario de transformaciones. El lugar es una discoteca llamada Boccaccio's que existió en el área metropolitana de San Juan. Este espacio congregaba a parroquianos en diferentes etapas en el proceso de la aceptación de su diferencia sexual y servía de taller de empleo a travestis. En la ficción de *Sirena Selena*, se presenta a Miss Martha Divine quien labora allí en calidad de transformista y comediente stand-up. Ambos aspectos encierran gran

importancia porque la diversidad encuentra un espacio para la exploración de las transformaciones. Se establecen redes de interconexión social que Miss Martha Divine muestra tal cual son, es decir, sin procurar causar una impresión favorable en quien las conozca. Un gesto que bien apunta al énfasis que se le concede a la diversidad en los diferentes niveles de expresión.

Estamos en el ambiente de los años ochenta en la discoteca Boccaccio's. Nos lleva a ver a Martha Divine en pleno apogeo de su carrera como stand-up e intérprete de las canciones de Diana Ross. Se presenta a Martha dedicando el show a los "indecisos". Son aquellos que "todavía no saben que son locas" (111). Una etapa en el proceso de transformación en la cual aún el sujeto no ha alcanzado su anagnórisis. Esto retrata un momento en la aceptación de la sexualidad de un sujeto que recuerda el planteamiento señalado en la introducción sobre la tensión a la que se somete lo relacionado con este aspecto humano. De esta manera se reseña un momento particular de esta comunidad alternativa. Una comunidad a la que no se recuerda con nostalgia en este caso y se presenta tal cual era: "...las locas somos traicioneras, por eso es que la comunidad está como está, se roban los maridos, se espeluzan en los trabajos, se pegan el sida, se despellejan por las esquinas" (113). La memoria de estos momentos dentro del espacio alternativo no se colorea para que impresione favorable al lector. Al presentarla de esta manera se pinta un cuadro, que aunque subjetivo, no emite juicios sobre las acciones. La relevancia de estos hechos radica en que reflejan la idea de pasado que ahora en el presente se puede narrar y recordar en el que la transformación que desemboca en la diversidad ocupa una posición central.

Transformar mitos clásicos para que funcionen en el mundo travesti me permitirá ilustrar una mitología queer que continúa demostrando la diversidad. Identifico la mitología como telón de fondo en dos episodios de la novela. En el primero de ellos, distingo reminiscencias de la leyenda mitológica del nacimiento de la diosa romana Venus (Afrodita, para los griegos) con el episodio en el que se narra el encuentro entre Sirena y Martha.⁵⁵ Este encuentro supone el nacimiento figurado de Sirena al mundo del espectáculo travesti, que tanto va a transformar su vida. Martha con su “sangre de empresaria” identifica el potencial de Sirena por lo que la ayuda a desarrollarlo. En el nacimiento de esta Venus alternativa, el ser surge de entre las latas que busca en un basurero “...Selena recogía latas por los alrededores del Danubio...” (10). Esto ocurre porque entre los muchos medios que Sirena emplea para sobrevivir uno ha sido la recolección de latas que se supone luego venda a alguna compañía dedicada al reciclaje. Sirena ya no está esperando nada de nadie, ni de ninguna institución gubernamental. Únicamente depende de los recursos y medios que tiene al alcance. Este escenario para su nacimiento resulta propio de su época de acuerdo con su clase social y realidad existencial. Estas circunstancias hacen las veces de fundamento para motivar la escritura de un discurso alternativo al promovido por las instituciones sociales sobre todo las oficiales.

Resulta significativo que la acción de Sirena sea recoger desperdicios tirados por otros, como si se tratara de residuos figurados que han dejados las generaciones

⁵⁵ En el mito, según lo representa en 1482 el artista italiano Sandro Botticelli, Venus surge del mar sobre una concha que se acerca a la orilla de la isla Citera empujada por el dios del viento, Céfito y la diosa de la brisa, Aura.

anteriores en su intento de realizar proyectos que terminaron inconclusos o promesas que no lograron cumplir. La Venus del mito nace en un escenario que resulta acogedor, mientras que la Venus alternativa surge de las condiciones que le son propias en su época. Un nacimiento que lejos de determinar su existencia la catapulta a otra realidad por las redes de relaciones alternativas que se van entretejiendo. Este nacimiento provoca recordar el contexto socio-político en el que se ha desarrollado Sirena, pero que las mencionadas relaciones alternas le han ayudado a superar. Vale contextualizar este aspecto con lo planteado por el historiador Francisco A. Scarano:

...los graves problemas económicos del último cuarto de siglo y especialmente de los casi diez años que cursan entre 1973 y 1982, llevan a muchos puertorriqueños a reexaminar y cuestionar los principios sobre los cuales se basó la industrialización de la economía y la modernización social bajo la hegemonía de [Luis] Muñoz Marín y el Partido Popular [Democrático]. (805)

La industrialización en Puerto Rico supuso la sustitución de la agricultura para modernizar la economía con el fin de facilitar el progreso. Este discurso oficial comenzó bajo la incumbencia del gobernador Luis Muñoz Marín a mediados del siglo XX. Sin embargo, como explica Scarano décadas después tal progreso era cuestionable. Este cuestionamiento igualmente lo reseña Fernando Picó en su libro *Historia general de Puerto Rico*. Picó explica que en 1948, cuando comenzó a gobernar Muñoz Marín, lo económico era más urgente, el objetivo era industrializar “para resolver los problemas económicos de pobreza” (261). No obstante, no se cumplieron para los ciudadanos muchas promesas de las reformas que se propusieron desde los años cuarenta (267). Picó

expresa que “[e]ntre 1976 y 1984, el sector bancario tuvo un crecimiento sin precedentes” (281).

Los historiadores establecen la discrepancia entre los objetivos de proyectos gubernamentales y los logros individuales. Vale subrayar el planteamiento de Picó sobre el éxito de las empresas bancarias en contraste, nuevamente, con los individuos, quienes confrontan otras realidades. Este trasfondo resulta pertinente para acercarse a la escena del texto. Viéndolo de esta manera el escándalo lo provocaría la ineptitud de los mayores, no el hecho de que Sirena recoja latas para sobrevivir. Por eso, resulta relevante el ambiente para el nacimiento a un mundo alternativo que le ofrecerá a Sirena, mediante la intervención como escultora de Martha, otra forma de vida cuando se convierta en bolerista y entre al negocio del espectáculo.⁵⁶ Cabe establecer cómo la diversidad se expresa no sólo con la sexualidad alternativa, sino con otros modos de estar y ser en los cuales la constante será el cambio.

El nacimiento de la Venus alternativa ilustró cómo un sujeto queer transforma las circunstancias que lo rodean mediante la voluntad y el establecimiento de relaciones alternativas que lo distancian de las que han querido establecer las instituciones oficiales. En la segunda leyenda mitológica que propongo puede identificarse esas relaciones alternativas que producen transformación. Comentaré lo que significa en esta obra de Santos Febres una reescritura del mito de Pigmalión. Sugiero que Miss Martha Divine actúa como Pigmalión según la leyenda mitológica que narra Ovidio en *Las*

⁵⁶ Para estudiosos de la obra de Santos Febres como Juan Pablo Rivera tanto los textos narrativos como líricos “parte[n] de una ambivalencia ante el fallo de la modernidad neonacional puertorriqueña” (172).

metamorfosis. En el mito Pigmalión logra su deseo de que la estatua Galatea que esculpe cobre vida y se convierta en su mujer perfecta. Las transformaciones son parte esencial del mundo mitológico. Baste recordar a las que se sometía el caprichoso dios del Olimpo Zeus para satisfacer sus deseos. A manera de ejemplo sirva la transformación de Zeus en toro para seducir y raptar a Europa o en águila para llevarse al Olimpo a Ganimedes. Martha es la gestora de la transformación del adolescente vagabundo recogedor de latas: [a Sirena] “se lo llevó a su apartamento, lo ayudó a romper vicio, lo vistió de bolerosa. Poco a poco lo ayudó a convertirse en quien en verdad era” (11). Sirena se convierte en la materia prima con la que Martha formará a la bolerista que va hipnotizar a quien la escuche.

Al igual que Galatea en el mito de Pigmalión, Martha esculpe con maestría el talento y la imagen de Sirena. Tanto Pigmalión como Martha necesitaban de su obra para satisfacer un deseo. En el caso de Pigmalión, su encuentro con Galatea finalizó su búsqueda de la mujer perfecta; en el de Martha, Sirena es “su amuleto de la suerte” (12). Para Martha, el potencial de Sirena significaba una movida económica con la que podía obtener ganancias que le permitieran completar su propia transformación: “Ayudando a la Sirena se ayudaba a ella; ayudando a esta joyita que le caía del cielo, iba al fin a reconciliarse con su propio cuerpo” (21).⁵⁷ La reconciliación ocurrirá cuando Martha se

⁵⁷ Grau-Lleveria plantea en el ensayo “*Sirena Selena vestida de pena de Mayra Santos Febres: economía, identidad y poder*” sobre la relación entre minoría sexual y economía utilizando como marco los planteamientos de John D’Emilio. Concluye que “*Sirena Selena vestida de pena* recrea posibles vidas y posibles alternativas para crear economías e identidades basadas en una preferencia sexual que sean capaces de generar una serie de

someta a la cirugía de cambio de sexo. Y así poder “verse, al fin, de la cintura para abajo igual que la cintura para arriba” (19). Por lo tanto, la transformación que Martha realizará de Sirena encierra el objetivo ulterior de alcanzar otro cambio drástico. Considero que de esta manera se sugiere la posibilidad del cambio y la voluntad para hacerlo.

La identificación de la mitología en *Sirena Selena vestida de pena* para explorar las subjetividades queer permitió observar cómo su contenido reconocido se somete a cambios. Esta tendencia se traslada, igualmente, a los personajes travestis que habitan el universo ficcional y a quienes se presenta dispuestos al cambio. Por tanto, la única constancia se posicionará en el cambio como tal. De esta manera se sugiere el modo de acercarnos a diferentes fenómenos como la identidad y la subjetividad. Las definiciones categóricas resultan inútiles, dirían probablemente los sujetos travestis. En todo caso las definiciones válidas sobre la identidad y la subjetividad sería la que formule el sujeto por y para sí mismo. Esto dependerá de la situación y las circunstancias. No obstante, de ocurrir tales definiciones, es posible que en ellas no se encuentre explicación o excusa ninguna que arroje luz sobre la diversidad en las subjetividades queers. Esta es la propuesta literaria en la obra de Santos Febres con la que la diversidad se inserta en el discurso queer de la literatura puertorriqueña.

La transformación en la propuesta de Ramos Otero estuvo igualmente presente. En ésta el cuerpo que se transforma es el de la parte externa del libro y los parámetros discursivos culturales que los envistan del poder necesario para que se les dé un espacio real en las distintas sociedades y realidades en las que viven” (249). Sin embargo, no toma en cuenta el poder transformador de manejar los recursos necesarios en una sociedad capitalista.

que delimitan el género narrativo llamado cuento. De esta manera se indetermina la nomenclatura de cada elemento. Las transformaciones en los sujetos queers de *Sirena Selena* los convierten en un discurso sobre la diversidad que implica la respuesta a sus propios cuestionamientos sobre belleza y perfección. Las respuestas mostrarán la manera en la que se posicionan en el mundo.

La diversidad manifestada en extremos alcanza el melodrama, que es el marco para la narración de las singularidades de sendos sujetos queers como se sugiere en la novela de Ángel Lozada *No quiero quedarme sola y vacía* y el cuento “Mundo cruel” de Luis Negrón que exploro en el próximo capítulo.

Capítulo III

No quiero quedarme sola y vacía y “Mundo cruel”: exceso melodramático destructor

¿Por qué me hiciste nacer si no era para ser absolutamente divina?

Ángel Lozada, *No quiero quedarme sola y vacía*

José A. Iloraba de rabia... porque la ropa que llevaba puesta le había costado muchísimo y para estar callejeando no era.

Luis Negrón, “Mundo cruel”

En este capítulo estudiaré sendos textos de los escritores Ángel Lozada y Luis Negrón que tienen en común protagonistas que son portadores del discurso queer al expresar su subjetividad desde una retórica del exceso. Con este fin recurriré, en una primera sección, a la novela *No quiero quedarme sola y vacía* (2006) de Lozada y, en una segunda, al cuento “Mundo cruel” (2011) de Negrón, que da título a una colección de relatos. Estudio ambos textos en este capítulo para explorar la sobreactuación melodramática con la que se ha construido la subjetividad de los protagonistas y para mostrar cómo se insertan en la expresión de lo que he venido llamando discurso queer en la literatura puertorriqueña.

Mostraré el exceso al comentar críticamente la falta de límites en la expresión de la manera de ser y actuar de los protagonistas. Éstos reaccionan a diversas incidencias dando una exagerada rienda suelta a sus emociones por lo que se exhibirán sobreactuando las mismas. Dará forma al melodrama queer que reconozco en estas historias el énfasis en la sobreactuación de las emociones como un rasgo para expresar la subjetividad. La exposición desmesurada de las sobreactuaciones de los protagonistas subrayará su unicidad y a su vez afectará el proceso de lectura. Sugiero que los protagonistas no

pretenden inspirar la empatía del lector, produciendo la destrucción de la relación convencional entre un protagonista y un lector. De esta manera el exceso melodramático destructor cuestiona la validez de los límites indispensables en la articulación del discurso definitorio que, según hemos venido señalando, orienta la manera de acercarse a los fenómenos desde la identidad cultural hasta la sexualidad.

Como se infiere del epígrafe de Lozada, el tono y actitud que se asumirá ante las circunstancias de la vida permitirá la exageración para aproximarse y reaccionar ante éstas. Resulta afectado el cuestionamiento retórico a un ser desconocido que se invoca para reclamar y dar cuenta de las carencias existenciales, sobre todo al notar que lo que provoca el reclamo es el hecho de que al sujeto no se le haya dado un grado absoluto de divinidad que en este contexto significa hermosura. Vale especificar que el sujeto que desea ser divina es del sexo masculino. El empleo de la terminación gramatical en femenino igualmente puede ser considerado un reto a los límites del lenguaje informado por la expresión de la subjetividad queer. Las prescripciones de la lengua no son obedecidas por ese sujeto que responde a su urgencia y deseo de expresarlo todo.

La exploración a los efectos del lenguaje como propuesta literaria comienza en la obra de Lozada desde su primera publicación. Dedicaré los próximos párrafos a comentar la primera obra de Lozada para después pasar a la discusión del cuento “Mundo cruel” de Negrón.

La patografía (1998) es la primera novela que publica Lozada. En este primer acercamiento al mundo literario puertorriqueño establece su interés por narrar historias sobre la marginalidad a la que someten las instituciones sociales a los sujetos que

considera diferentes por la sexualidad. En este relato, Lozada no escatima al momento de atacar a diferentes núcleos que conforman la sociedad, tales como la familia y la religión.

Mediante la movilización del término pato que nombra peyorativamente al gay, Lozada crea el mito de la conversión del joven protagonista en esa ave.⁵⁸ Cabe recordar la importancia de las transformaciones mitológicas en las subjetividades en el mundo travesti que construye Mayra Santos Febres que se discutió en el capítulo anterior. En ese relato la transformación a la que sometía el sujeto travesti o transexual su cuerpo era un gesto que denotaba la agencia para cambiar lo que impidiera la belleza y perfección. En el relato de Lozada en cambio la transformación que apunta a un mito tiene connotaciones negativas como se verá a continuación. Una vez ocurrida la conversión, la comunidad persigue al pato para cometer patocidio que como implica la palabra se trata de cometer homicidio con el pato. En este relato se hace evidente que la propuesta consiste en denunciar la homofobia en la sociedad puertorriqueña actual. En la propuesta de este primer trabajo se sugiere que la diferencia convierte al sujeto en Otro porque se aleja de la heteronormatividad al expresar una sexualidad alternativa.

⁵⁸ Críticos como Alfredo Villanueva-Collado en su lectura de la novela considera que “[h]e fetishizes the word “pato.” Añade sobre todo lo relacionado con el uso del término pato que “[i]t shapes his identity... [y] ‘Patosidad’ is actually a set of effeminate behaviors that are not necessarily associated with homosexuality per se...” (187). Para Villanueva-Collado el empleo de la palabra es un exceso de Lozada al escribir la novela.

En *No quiero quedarme sola y vacía* sigue presente esa propuesta junto con la problematización de la relación del narrador con su entorno existencial que abarca su relación con sí mismo. La acción en esta segunda novela se ha desplazado a Nueva York, lo que implica movimiento del espacio geográfico y así mismo una delimitación que se ha superado. En esta novela el narrador-protagonista, un joven gay puertorriqueño autoexiliado en Nueva York cuenta sus vivencias. El protagonista se autodenomina Loca, epíteto que no se refiere a su incapacidad de razonar, sino a un aspecto de la subjetividad del protagonista que apunta a su sexualidad alternativa: "...a mí me dicen Loca, por ser pato, y no porque esté mala de la mente" (21).

La presentación de las vivencias de la Loca la muestra imitando a figuras del mundo del entretenimiento como Olga Tañón, Yolandita Monge, La India: "...Le produce euforia concebir los aplausos doblando discos de Olga Tañón" (29).⁵⁹ La cantante Olga

⁵⁹ Esta artista es de suma importancia en la subjetividad del protagonista, como se verá más adelante, y por esta razón he querido presentar información de esta cantante en particular. Los siguientes datos son una transcripción parcial de la entrada de la biográfica de Olga Tañón del portal de la Fundación Nacional para la cultura popular de Puerto Rico: "Olga Tañón se inició profesionalmente en la música con el grupo de merengue "Las Nenas de Ringo & Jossie" a mediados de la década de 1980. Tiempo después fue reclutada como integrante del grupo Chantelle con el cual obtuvo un éxito sin precedentes, posicionada como una de las mejores voces femeninas del merengue. En Chantelle, su energía contagiosa, su elegancia escénica, su perfecta dicción y la tesitura de su voz de mezzo soprano la convirtieron en favorita del público. En 1992, la fogosa

Tañón es la intérprete de la canción *Contigo o sin ti* que es de donde se toma el verso “No quiero quedarme sola y vacía.” La Loca imita a la cantante para desahogarse de algunos de los muchos y constantes sucesos desafortunados en los que sucumbe su vida. Otras escenas develan detalles pormenorizados de su intimidad sexual: “...se masturba viendo películas porno de Chad Douglas...” (18). La Loca es un aspirante a escritor, pero ha encontrado tropiezos en sus planes con los profesores de la Universidad de Puerto Rico que critican sus creaciones por sus faltas ortográficas.

En fin, en estas cápsulas la Loca comparte desde un ángulo sumamente cercano sus miedos, inseguridades, gustos, preferencias y sueños de acuerdo con su particular y exclusiva manera de concebir la existencia. Se presentan detalles personales que rayan en lo grotesco o lo escatológico, en el afán de expresarlo perversamente todo. Para hacerlo recurre a una mirada a través de un lente que nos acerca de forma extrema y cínica a los

cantante recibió una oferta de la multinacional WEA Latina para grabar su primer disco como solista. La producción, titulada "Sola", obtuvo un éxito rotundo en el mercado discográfico. Popularizando temas como "Me cambio por ella", "Quiero estar contigo" y "Mujer rota", Olga Tañón tuvo amplia aprobación popular en su etapa inicial como solista. Un año más tarde, "Mujer de fuego", su segunda producción para WEA Latina, la consagró en las listas de la popularidad musical. Escalando los primeros lugares de la difusión en numerosos países de América Latina, "Mujer de fuego" cobró fuerza en el pentagrama con temas como "Vendrás llorando", "Muchacho malo", "Piel a piel" y el himno "Contigo o sin ti">>.

aspectos más sórdidos o contra corriente de la sexualidad y el ser. Esto en el mundo cinematográfico sería un acercamiento extremo y en el teatral un espectáculo unipersonal debido al enfoque que exige que se le dedique toda la atención.

Presentaré mi análisis del exceso melodramático destructor en este trabajo de Lozada tomando en cuenta varios elementos paratextuales que sirven para enmarcar la representación melodramática: la tapa, la solapa y el epígrafe. Asimismo resaltaré de la subjetividad queer del protagonista el extremo en su relación con la música y una cantante, la expresión de sus emociones y su inmersión en el mundo capitalista. La Loca quiere expresar todo al dramatizar su vida.⁶⁰ Un acercamiento al texto de Lozada muestra que esto comienza a estar presente desde antes como un elemento paratextual al colocar una foto de un hombre en la tapa.⁶¹ El sujeto retratado se muestra en la tapa en una pose melodramática.⁶²

Al igual que en los textos de Ramos Otero, discutidos en el primer capítulo, la tapa de esta novela de Lozada comienza a ser sugerente. Propuse que la tapa de los libros

⁶⁰ Peter Brooks en *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess* señala que en el modo melodramático impera el deseo por expresarlo todo (4). Igualmente apunta que la dramatización de la vida privada da forma a un melodrama (16).

⁶¹ Resultaron infructuosos los intentos por contactar a la Editorial Isla Negra para obtener los permisos para reproducir la tapa de este libro.

⁶² Stanley Cavell declara en *Contesting Tears: The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman* que en el melodrama el “yo” se teatraliza y con este gesto se comprueba sin lugar a dudas la libertad y existencia de ese “yo” (10).

de Ramos Otero cuestionan los límites entre el opuesto texto / paratexto para de esta manera crear un producto literario que se resista a la determinación. La tapa igualmente cuestionaba la identidad del sujeto representado en la tapa al polemizar el límite entre personaje y persona-autor. En la tapa de Lozada sugiero que un actor representa una pose melodramática por su fuerte carga emocional. Cuando se extiende completamente la portada y contraportada del libro tenemos una foto de parte de la cara de un hombre.

La toma de la foto es un acercamiento extremo al rostro del sujeto fotografiado. Se muestra parte del cabello, la nariz y los ojos. Un acercamiento extremo o extreme close up de un sujeto en el mundo cinematográfico muestra una escena sumamente dramática. Este efecto se logra igualmente con la foto que se forma al desplegar la tapa y contraportada y convertirla en un todo. Al dramatismo contribuye la mirada perdida del sujeto fotografiado. Esta mirada recuerda a la que se identificó en la tapa del sujeto retratado de *Página en blanco y staccato* de Manuel Ramos Otero. La foto funciona para exhibir una emoción y no necesariamente para identificar el sujeto que se presenta. El individuo muestra la subjetividad por su capacidad de estar en contacto con sus emociones y expresarlas y no por su identidad. Al tomar en cuenta este elemento paratextual se identifica desde antes de entrar al contenido el tono melodramático de la obra.

La solapa también debe ser tomada en consideración para reconocer el tono melodramático. En esta se da cuenta de los inconvenientes que enfrentó *No quiero quedarme sola y vacía* para publicarse. En la solapa se anota que “[d]urante más de seis años, y ocho rechazos editoriales, el autor vio frustrado su intento de publicar ese irreverente texto.” La solapa no ofrece mayor información sobre las posibles razones de

esta situación. Sin embargo, una vez leído el texto puede especularse que su contenido y el tono empleado para narrarlo superó las líneas editoriales a las que se haya presentado el manuscrito. Explorar algunas razones para los mencionados rechazos podría ser objeto de otra investigación. Sin embargo, vale relacionar este dato factual con la actitud que asumirá el protagonista de la ficción narrada en la novela en relación con el mundo editorial y académico contra los que despotrica para mostrarnos nuevamente la expresión total de las emociones.

Para efectos de esta disertación vale observar el gesto de incluir peripecias extraliterarias que fueron superada como parte del texto en un elemento paratextual. El exceso parece necesitar todo espacio posible para expresar la emoción. No se toma en cuenta que haya un lugar para cada cosa (que sería una condición en el discurso definitorio). En el discurso queer del exceso el uso de la tapa y la solapa es un gesto que implica la necesidad de contarlo todo que es un rasgo del melodrama. Este marco comienza a insinuarse antes de enfrentarnos al contenido tanto en la tapa como en la solapa.

El próximo elemento que se hace notar en *No quiero quedarme sola y vacía* es el epígrafe. El epígrafe presumiblemente de la autoría del mismo Lozada expresa ideas sobre “el ser”. El epígrafe dice: “el ser: ese performance, un pastiche caótico de desplazamientos y clichés, siempre mutante, jamás fijo” (9). En el sintagma “el ser,” el artículo antepuesto al término “ser” lo sustantiva. Entonces, responde a la segunda acepción del *Diccionario de la Academia* que lo define como “modo de existir.” Al tomar esa definición como punto de partida encontramos que el epígrafe describe una manera de vivir. Los atributos que se le adjudican al “ser” se relacionan más con la

representación que con la esencia. A su vez la representación es una imitación que se realiza de forma confusa y mudable. En consecuencia, la posición que se asume ante la idea del ser se inscribe en los planteamientos que sostienen la inutilidad de entender la identidad a base de un solo rasgo inmutable. El epígrafe prefigura el contenido de la novela en la que se expondrá el modo de existir del protagonista del que ya se adelanta que será performativo, cambiante y caótico. Entrelazados la tapa, la solapa y el epígrafe tenemos las claves de lo que será el melodrama en *No quiero quedarme sola y vacía*. El dramatismo de la portada nos lleva al epígrafe que establece la indefinición del ser que se lleva al exceso sugieren una dramatización que se informará por la cultura popular. Una mirada cuidadosa a esas cualidades revela el registro extremo desde cual se expresará la Loca.

Así lo hace en su relación con la música tropical merengue y con una de las exponentes de este género que funciona como un ambiguo alter ego. Esto se verá una vez que nos adentramos a la primera página del texto. De esta página comentaré el título que aparece, dos textos que son pastiches de obras musicales y un breve monólogo de la Loca. La primera frase con la que nos topamos expresa lo siguiente: “Desquiciada y fuera de base, la loca no quería quedarse sola y vacía” –frase que hace las veces de título de lo que es el primer capítulo de la novela. La primera persona gramatical del título de la novela “No quiero quedarme sola y vacía”, en apariencia de índole existencial, pasa en este título a tercera persona de una acción cuyo actor es “la Loca”. Queda establecido el deseo de la Loca de no quedarse sola ni vacía, algo que podría ser un deseo compartido

con otros seres humanos. Esos deseos reflejan la condición humana y su expresión de forma melodramática es lo que encontramos en la obra.⁶³

Este título describe dos condiciones de la Loca: desquiciada y [que está] fuera de base. La Loca está exasperada y se dice por qué: no quería quedarse sola y vacía. Soledad y vacuidad son dos profundas preocupaciones que la Loca ha tomado de un merengue. Se ha establecido un diálogo entre la Loca y un producto de la cultura popular con el que se comunica.

Cuando se examina el texto en la página observamos que es la letra de una canción merengue, género musical dominicano, titulado “Contigo o sin ti”, que popularizó la cantante puertorriqueña de música tropical Olga Tañón lo cual resulta un pastiche. El texto de Lozada resulta ser un pastiche, entonces, que consiste en la incorporación de forma íntegra de otros textos. En este caso el recurso funciona como un medio de apropiación del protagonista de una expresión artística con la cual se identifica porque resume y manifiesta sus propios sentimientos. Por esta razón el merengue resulta un recurso importante en la construcción de la subjetividad queer del protagonista con la que se sugiere el exceso. Cabe mencionar que Lidia Santos, en el ensayo “Melodrama y

⁶³ Esto precisamente es lo que ocurre en un melodrama de acuerdo con James L. Smith, para quien el melodrama es la forma dramática que expresa la realidad de la condición humana como la experimentamos la mayoría del tiempo (*Melodrama* 11). Dramatizar la condición humana implica colocar en una posición privilegiada la manifestación de las emociones. Por consiguiente, se concede un privilegio a la emoción, sobre la razón. No obstante, más adelante comentaré que la expresión de los deseos propios de la condición humana que manifiesta la Loca no despiertan necesariamente la empatía en el lector.

nación en la narrativa femenina del Caribe contemporáneo,” reconoce que el pastiche es uno de los recursos que emplean las escritoras Rosario Ferré y Zoé Valdés para crear melodramas. Santos explica que estas escritoras hacen pastiche de los enredos propios de las telenovelas como por ejemplo los secretos que se revelan al final, lo privado que se hace público, los adulterios, los orígenes bastardos (959). El pastiche en la obra de Lozada subraya la construcción de la subjetividad queer del protagonista usando como modelo una exponente de una expresión popular.

Nuevamente se utiliza el pastiche al transcribir íntegramente un texto firmado por la cantante Olga Tañón en una nota interior en el folleto de información insertado en el disco compacto *Olga Tañón- Éxitos y más* que grabó para la compañía Warner Music Latina en 1995.⁶⁴ En este texto Tañón agradece tanto a Dios como a su fanaticada haber podido recopilar sus éxitos musicales en una nueva producción discográfica.

En un monólogo la Loca asevera que ya no podrá seguir siendo “Olga Tañón porque ella es la frágil” (11). Presumimos que la Loca es fanática de la cantante de merengues a tal extremo que se había identificado no sólo con su carrera artística, sino con su vida personal. En este momento enuncia el rompimiento de su relación, imaginada por cierto, con la cantante e indica la razón: “ella es la frágil.” La cantante le resulta frágil a la Loca porque perdona y recuerda. Esta información tal vez sea aludiendo a un dato personal de la cantante en relación con sus relaciones amorosas según se revela en las revistas dedicadas a los chismes de la farándula. De la manera que lo expresa la Loca la

⁶⁴ Warner Music Latina es una división de la compañía norteamericana Warner Music Group con sede en Nueva York. Warner Music Latina representa y promueve a diferentes artistas latinos en y fuera de sus respectivos países. Ver <http://www.wmg.com/>.

cantante parece que también es frágil porque “merenguea”. Resulta confusa la actitud de la Loca ante la fragilidad de la cantante porque si ese fuera el caso se estaría distanciando de su ídolo porque parece no avergonzarse de que le hagan “falta los hombres” y de que “los necesit[e] para ser todo-todo”.

La confusión en la relación entre la cantante y la Loca se reitera si recordamos que el merengue al ponerse desde el título debería indicar la identificación de la Loca con su contenido; debería actuar como un leitmotiv. Sin embargo, la canción indica “sola y vacía me voy a quedar” [sin ti], aceptando estas condiciones mientras que la Loca quiere evitarlas. Por lo tanto, la Loca está reaccionando a unas condiciones que no quiere para ella.

La Loca expresa en el monólogo que le dedicará a los hombres “mis discos”. En este momento parecen haberse fusionado Loca y cantante o que la primera en plan completamente lúdico presume ser una cantante que dedica discos a los hombres. El juego consiste en, presumiblemente, encontrarse en algún tipo de acto público y multitudinario, como una ceremonia de premiación o reconocimiento a un artista. La performance sigue con el ademán de “aguantar[se] los senos casi por fuera” (11). Con ese gesto aparece fotografiada Olga Tañón en la carátula del disco compacto “Siente el amor” de 1994 que grabó con la compañía Warner Music Latina. La Loca lleva la extremo la utilización como modelo de identificación a esta figura pública ya que parece dictarle las pautas de conducta. Vale notar que para la Loca es la figura de la farándula quien la informa sobre la manera de estar en el mundo como antes lo hacían instituciones que promovían el discurso definitivo.

Como se ha visto en la relación de la Loca con Olga Tañón la música resulta importante en la subjetividad del protagonista.⁶⁵ Esto comienza a percibirse al descubrir que el título mismo de la obra es un préstamo de un verso de un merengue. Además, la música aparece en el texto en momentos claves de la vida del protagonista que son aquellos en los que recurre a la música como medio de desahogo, canalización y expresión de sus emociones. En estos casos la Loca canta en voz alta las canciones que escucha, tal como si estuviera en un espectáculo y fuera quien las interpreta: “La Loca pone CD y los dobla. Aparece en escena en su casa y recibe los aplausos del público en calzoncillos mientras practica su saludo porque sabe que algún día será grande... [...] y parará pelos cantando sin ti no soy nada” (21). Las canciones canalizan las emociones de la Loca e informan su forma de actuar, al menos, en sus fantasías lúdicas. Por otro lado, no puede pasar desapercibido la manera en la que Loca nos ha obligado a entrar a otro aspecto de su vida íntima interese o no ese detalle. Esto contribuye al exceso en la expresión de la subjetividad que funciona en el melodrama queer y en el establecimiento de la distancia con el lector.

Esto mismo ocurre en otros momentos de la historia como el que comento a continuación. La Loca expresa todo lo que le es relevante en el universo que se ha construido, un universo cuyo arquitecto ha sido la Loca porque nos lo presenta de

⁶⁵ Brooks recuerda la relación del melodrama con la música. Explica que en un texto literario la relación melodrama-música se establece porque el drama emocional en un texto necesita de la expresión sin palabras que puede hacer la música. Así que el melodrama adopta de la música, su evocación de lo inefable, sus tonos y registros (13).

acuerdo con sus propias y exclusivas fantasías con las que demuestra la melodramatización de su subjetividad queer:

Pero en la próxima vida regresaré hermoso, mil veces más musculoso y famoso. Escogeré una familia sin problemas y rica que me lo de (sic) todo y que me mande a estudiar a una escuela privada y a Oxford, en un país que no sea colonia, en Europa y seré bisexual para así poder tirarme a quien me dé la gana. (72)

Considero que algunas de estas aspiraciones adolecen de criterios asociados regularmente con una adultez centrada. Esta actitud del personaje provoca preguntarse cuánto narra el relato algún aspecto de la condición humana con la que un lector pueda identificarse. La respuesta inmediata sería que mucho porque parte del conflicto principal de la Loca radica en su empeño por no quedarse sola y vacía que la motiva a desear poseer belleza, un cuerpo musculoso y fama. Igualmente la presentación de sus miedos, inseguridades, necesidades y luchas existenciales para sobrevivir en la sociedad que le ha tocado:

Tengo problemas defendiéndome en inglés porque se me traba la lengua y se me olvida el vocabulario o se me escapa la expresión correcta que nunca me llega a tiempo sino que siempre me llega tarde, después de disipado el conflicto, y entonces se lo repito al recuerdo y me altero. (19)

De esta manera la Loca exhibe totalmente en escena su vulnerabilidad. Ese es el destino de la dramatización melodramática de sus emociones. Sin embargo, en su relato la Loca, se enfoca en construir su unicidad queer para que esta ocupe todos los planos y de esta manera actuar en un espectáculo unipersonal o habitar su propio espacio: “Construirme mi nación a mi antojo...” dirá en algún momento (64). Si el discurso sobre la identidad nacional busca homogenizar, la Loca habla de singularizar o, mejor aún, particularizarse

en lugar de generalizar. Por eso el catálogo de tragedias que enfrenta el personaje se narra desde una subjetividad llevada al extremo del melodrama, que, por lo tanto, no parece pretender aspirar a que nos identifiquemos con él. Más bien procura mantener la unicidad que lo hace sui géneris y de esta manera guardar la distancia.

El distanciamiento se establece con el tono resentido que impera en la narración. Así se manifiesta en la reacción de la Loca al sentir rechazada su obra literaria por la academia:

Oh Bitches of the UPR, haven't you notice, that I can write veintisiete! Haven't you notice, Bitches of the Puerto Rican Academia, what's going on here? Lo que pre / prosigue sólo puede catalogarse como irresponsabilidades descuidos y cosas raras, como horrores ortográficos y gramaticales: oh, Bitches with PhDs y con pelo mal-pintado con Wella hair products: la novela tiene errores y muchos dos puntos, pero les advierto, que le responderé a todas con un "a-mí-plin. (20)

El tono es parte de la retórica del exceso del discurso queer en esta obra. Esto ha sido necesario para mostrar las excentricidades que singularizan a la Loca. El fragmento citado comienza con el extremo del ataque personal para defender la aparente crítica ante la falta de corrección gramatical que le han señalado los miembros de UPR. El tono indica que a la Loca le resulta importante contar con la aprobación de éstos. Sin embargo, al no lograrla neutraliza el asunto con la expresión "a-mi-plin." La Loca ha dramatizado su frustración mediante el ataque frontal.

El registro melodramático destructor vuelve a tener como estrategia el exceso en la narración de forma minuciosa aspectos de la vida cotidiana de la Loca al presentarlos desde un ángulo sumamente cercano para que provoquen escándalo, repulsión, malestar o

molestia en el lector. Esto puede verse al contar explícitamente los actos sexuales en los que la Loca se involucra y muestra clara y abiertamente. Estos resultan antinaturales en la medida sexual heteronormativa porque ocurren entre hombres, no son reproductivos, sino promiscuos, pornográficos, con juguetes sexuales y sadomasoquistas (Warner 25). En la narración de episodios sexuales la Loca recurre al exceso al pormenorizar con detalles que no aportan necesariamente al desarrollo total de su anécdota. Esto puede apreciarse en fragmentos como el que sigue:

¿Te acuerdas cuando empezamos a meternos dildos? Aquella noche que, después de haber visto la película de Chad Douglas On Spring Break, donde el tío le mete un butplug al sobrino después que lo clava en el aire, yo decidí hacerte lo mismo, y tú me suspendiste contra la pared mientras me penetrabas y después te compraste dos plugs, uno para tí (sic) y otro para mí, y luego empezaste a ponerte cock rings, y me pusiste uno a mí pero me pinchó un testículo, y me lo tuve que quitar pero tú no, tú seguiste, y después me metiste una cadena con unas bolas, y cada vez que teníamos sexo, empezabas a pegarme mientras me clavabas, y después te salías y me metías un but plug y yo te ponía uno a ti también. (45)

Vale notar la contradicción entre la brevedad de la extensión de la narración con el contenido que se regodea al incluir detalles de objetos sexuales, una escena de película pornográfica, posturas sexuales, relación anal y sadomasoquista. En consecuencia, la articulación del discurso queer de la Loca provoca con el exceso el escándalo de exhibir, no ya la diferencia de la sexualidad entre personas del mismo sexo, sino aspectos extremos de la sexualidad alternativa. Al proponerse decirlo la Loca obliga al lector a convertirse en voyeur de una escena que excede los límites de lo erótico y posiblemente

también los de lo pornográfico, para colocarlo en un lugar desconocido que tampoco es estrictamente el anecdótico. El exceso al querer decirlo todo en este melodrama queer produce un texto extraño que problematiza la relación con el lector.⁶⁶

Por último, comentaré el extremo en el que vemos a la Loca la ubica en el mundo mercantil del libre comercio. Allí la vemos adquiriendo bienes y servicios descontroladamente hasta convertirse en presa del más salvaje consumismo en su afán por vivir su existencia más allá de su verdadero poder adquisitivo: “To stay ahead of the times, not to fall behind, es mi propósito para no sentirme incompleta. En Chinatown compro cuanto gadget electrónico sale al mercado [...] Y usarlo todo por unos días para después enterrarlos en las gavetas porque me canso” (17). En otro momento expresa: “...fantaseaba con comprarse la réplica plástica del pene de Jeff Striker, pero no podía ordenar el dildo por secure server porque tenía todas las tarjetas llenas de tepe a tepe...”

⁶⁶ La inclusión de relatos de este tipo responde a lo que Robert Richmond Ellis en *The Hispanic Homograph: Gay Self-Representation in Contemporary Spanish Autobiography* llama escritura queer que a diferencia de la narrativa coming-out persigue subvertir las configuraciones dominantes sobre la sexualidad incluso las de la sexualidad alternativa (13). Ellis distingue la expresión autobiográfica de la coming-out. La expresión autobiográfica o escritura queer problematizará, precisamente, la sexualidad de las subjetividades alternativas. De esto se infiere que la sexualidad alternativa será un necesario componente de la narración. La Loca al acercar, de forma extrema, al lector a su vida sexual igualmente polemiza la sexualidad alternativa.

(17). Por eso llega a un estado de endeudamiento que dudosamente resuelve al acogerse a la Ley federal de quiebras. Ocasión que la hace admitir: “Me siento, por primera vez, verdaderamente vacía” (91). Por eso considero que este es otro de los excesos en los que se sumerge la Loca, que se une a la expresión de las emociones.

En la novela *No quiero quedarme sola y vacía* se escribe el discurso queer presentado un protagonista que expresará su mundo interior siempre de forma externa y en los extremos. Este sujeto queer se ha liberado de los límites con los que se define en el discurso definitorio. El norte en este discurso queer será la expresión sobreactuada de las emociones. Éstas constituirán la materia prima con la se elabora la subjetividad. El discurso queer expresado con el exceso melodramático igualmente polemiza la relación esperada entre el protagonista de una obra literaria y un lector. Este es el efecto que se logra con la presentación pormenorizada de detalles de la subjetividad que han construido la unicidad queer. Así se enfrenta la homogeneidad que perseguía el discurso identitario de la puertorriqueñidad. Al subrayar las singularidades y el derecho a expresarlas se cuestiona la aceptabilidad del discurso que define.

Estos planteamientos serán reforzados en el cuento de “Mundo cruel.” En el melodrama queer que identifico en este cuento encontramos a otro sujeto queer sobreactuando al intentar ser fabuloso. Las peripecias de ese intento forman el melodrama que reconozco en el relato. En este relato problematizaré la relación con el protagonista.

“Mundo cruel”: Melodrama de un mundo queer al revés

El relato “Mundo cruel” es parte de una colección de cuentos con título homólogo que representa la primera publicación para Luis Negrón. El diálogo con el melodrama

comienza a sugerirse tempranamente en la colección de cuentos con uno de los epígrafes que es una cita de “Un destino melodramático” de Manuel Puig. El epígrafe reproduce el siguiente diálogo:

--¿Entonces, un melodrama es un drama hecho por quien no supo, señorita?

--No exactamente, pero en cierto modo, sí es un producto de segunda categoría (19).

La relación entre drama y melodrama depende de la habilidad del creador para componer uno, la frontera entre uno y otro resulta muy laxa. Se declara el melodrama como producto de segunda categoría, y esta es una condición que se acepta por lo que se configura la creación en este marco sin problema ninguno. Esta relajación implica que nos adentramos a un mundo en el que la dramatización sobreactuada de las emociones asimismo será aceptada y encontrará un espacio seguro.

En el relato “Mundo cruel” de la misma manera que hizo la Loca en la novela de Lozada, el protagonista expresa su subjetividad queer sin tomar en cuenta límites donde detenerse. Por esta misma razón, José A., el protagonista de Negrón, sobreactúa con la afectación propia de un melodrama. Como se establece con el epígrafe de este capítulo, el exceso melodramático del protagonista le provoca rabiar con llanto al llevar puesta una vestimenta costosa en un lugar inapropiado. De esta actitud se infiere que no existe la frontera del pudor para mostrarse tal cual.

El exceso melodramático desde el cual sobreactuará este personaje protagonista de la historia subraya sus rasgos particulares de ser y estar en el mundo sin procurar establecer puntos de contacto con el lector --lo que ocasionará el efecto destructor en la relación con éste. Demostraré que las reacciones exageradas y la construcción artificial del cuerpo serán elementos claves en la subjetividad del protagonista que evocarán el

discurso queer con exceso melodramático. Prestaré atención particular a la relación entre el narrador en tercera persona que cuenta la historia y el protagonista. Comentaré que el narrador se encarga de mostrar al protagonista en situaciones extremas con el fin de parodiarlo, sin embargo en cada reacción sobreactuada construye la subjetividad de acuerdo con su propio criterio escapando incluso a los límites del narrador. Sugiero que con la exhibición de la unicidad producto de esta subjetividad se polemiza la uniformidad de los discursos identitarios ya establecidos como base de la retórica nacional puertorriqueña.

Como en el caso de otros textos estudiados en esta tesis, ya se anuncia el enfoque a partir del título. La segunda edición de *Mundo cruel* aparece en 2011 con un prólogo de la conocida escritora puertorriqueña Ana Lydia Vega titulado “Una picaresca santurcina.” Vega señala que “[l]a frase “mundo cruel”—que es lugar común, una expresión trillada a lo “perra vida” o “mala muerte”—contiene su dosis infiltrada de humor negro. Es, después de todo, la despedida melodramática de quienes procuran suicidarse con elegancia” (13). El empleo de la frase en el título del cuento remite también a lo ordinario, o al lugar común que apunta Vega. La expresión funciona como una puerta de entrada al melodrama que vive el protagonista del relato para quien la vida se le convierte en una vida perra. Veremos cómo es forzado a despedirse de la vida elitista que conforma su existencia --lo que sería para él un suicidio figurado.

En este relato vamos a encontrar a un narrador en tercera persona que presenta al protagonista José A. Este narrador lleva al extremo la ridiculización de José A. como un hombre gay que ha construido su subjetividad orientada a cultivar el cuerpo (ejercicio, dieta, vestimenta, estética) y el elitismo (abolengo, raza, posesiones). La ridiculización se

extrema al presentar la contradictoria actitud de José A. ante la finalización de la homofobia, debido a que este sujeto gay reacciona absurdamente ante el acontecimiento. Las manifestaciones homófobas son asimismo particulares en el mundo recreado en el cuento. Será en José A. en quien me concentraré para comentar “Mundo cruel.”

De la manera que lo presenta el narrador se infiere que José A. ha abrazado la homofobia porque le permite expresar su forma de ser elitista. En cambio, el fin de la misma libera la expresión total de formas de actuar que incomodan al protagonista porque son propias de gente común o “chusma.” En el mundo de José A. la homofobia como tal o incluso la internalizada, no guarda relación directa con el odio de un heterosexual a un homosexual o la vergüenza que sienta un homosexual por serlo. En este mundo la homofobia se expresa con los opuestos élite / chusma. Vamos a tener a un lado a una “minoría selecta,” y al otro, a la “gente vulgar.” Por eso sostengo que la burla al afán elitista del protagonista y sus reacciones a lo que se le opone constituyen la materia prima del texto y, según lo que propongo, da forma al melodrama en “Mundo cruel.”

Por eso el melodrama en “Mundo cruel” presenta las reacciones de José A. y su mejor amigo Pachi desde antes de que la homofobia se declare oficialmente erradicada. José A. es un joven propietario de una empresa pequeña. Se preocupa en exceso por su apariencia física la cual cuida con alimentos, ejercicios intensos en el gimnasio y vestimenta de lo último de la moda y costosa. La mayor preocupación existencial de José A. consiste en mantener los más altos estándares de sofisticación elitista. Pachi el amigo es una extensión duplicada de José A. Estos personajes comienzan a presentir con desasosiego este cambio a su alrededor de diferentes maneras. Mientras José A. presiente el cambio mediante pesadillas, Pachi interpreta el sentimiento de pérdida que lo embarga

como preludio de que algo va a pasar. José A. sueña que se encuentra en una discoteca llamada Boccaccio, que se ha detenido en los años ochenta, donde acuden “dueños de beauties de marquesina, enfermeros, empleados municipales y horror de sus horrores, buchas machúas” (97).⁶⁷ El sueño se convierte en pesadilla por la manera en la que José A. aparece vestido: mahones blancos y spray de brillo en el pelo. Pachi siente la pérdida al experimentar la posibilidad de que le hayan interrumpido adrede el servicio de su teléfono celular.

Otros signos igualmente le van indicando el cambio que se avecina y aumentan su ansiedad y malestar: en la cafetería del gimnasio uno de los hombres más acomodados y elegantes del país está desayunando tostadas de pan blanco y huevos fritos. Al empleo de Pachi invitan a dos activistas de los derechos civiles para que hablen sobre la homofobia en el trabajo. Pachi al huir de su empleo escucha en diferentes emisoras radiales, incluidas las religiosas, como la gente se está solidarizando con el fin de la homofobia; asimismo ve un cartel de publicidad que promueve la diversidad con la foto de una pareja de mujeres junto a dos niñas negras. En su recorrido también se topa con “un policía en draga” y “unos chamaquitos cogidos de mano.” Para aumentar su desconcierto y provocarle el llanto ante ambas escenas las demás personas son indiferentes.

⁶⁷ El sintagma “buchas machúas” reúne, primero, el barbarismo puertorriqueño para el término en inglés “butch”; y el segundo, proviene de “macho” cuyo equivalente en inglés es “tomboy.” Ambos se utilizan para referirse a la mujer de sexualidad alternativa que ha incorporado rasgos que se suponen exclusivos de la masculinidad heterosexual convencional.

Pachi se tranquiliza una vez se reúne con su amigo José A. quien no se ha enterado de nada porque después del mal rato en la cafetería del gimnasio no fue a su estudio. José A. ha dedicado el día a arreglarse para ir por la noche a la discoteca que acostumbra, primero con una mascarilla facial de frutas, y luego provocándose el vómito ante el temor de que las frutas de la mascarilla lo hicieran ganar peso. Aunque José A. tranquiliza a Pachi con el argumento de que en la barra con toda certeza encontrarían la homofobia “intacta,” él mismo siente ansiedad ante la posibilidad de que en la barra se hubiera infiltrado los efectos del fin de la homofobia.

Una vez en la barra descubren que efectivamente su mundo “se estaba yendo para el mismísimo carajo” (102). En la barra, los signos que marcan el cambio incluyen “[s]eis parejas de lesbianas, con el celular en la correa, estaban entrando” (102) y que la gente estaba terriblemente mal vestida. Para colmo, al ser día de celebración por el fin de la homofobia todos deben salir de la discoteca hacia una avenida principal que sirve de espacio para la fiesta. En este ambiente festivo las parejas del mismo sexo bailan bachata y las dominicanas venden frituras.

Los amigos se apartan a una esquina hasta que se acerca a Pachi su amor de juventud. Pachi se va con él y festeja bailando y, sobre todo, comiéndose una mixta ya que llevaba veinte años “con hambre” (104). José A., en cambio, llora de rabia porque la ropa que lleva puesta es sumamente cara como para estar en la calle. Mantiene la actitud arrogante y vomita el olor a frituras. Resuelve dejar todo para irse a Miami ante la consigna de que “él, José Alfonso Lapís, de los Lapís de Ponce, no se mezclaba con chusma y jamás viviría sin decoro. ¡Jamás!” (104).

Las reacciones de José A. sugieren reflexionar que en un melodrama la emoción que provoca una vivencia banal y ordinaria resulta más importante que guardar la compostura. En otras palabras, la expresión del sentimiento no se reserva para los grandes acontecimientos sino que se derrocha su expresión ante cualquier circunstancia. Stanley Cavell sostiene que un melodrama expresa el “terror de la absoluta imposibilidad de expresión” (citado por Santos 955). José A. evita el terror de ser inexpressivo hasta llevar la emoción a su capacidad máxima. Este despliegue de emoción es lo que sostengo ocasiona dos efectos. Primero, expresa la subjetividad individual que da énfasis a la diferencia. Segundo, la exhibición de las marcadas diferencias del sujeto lo colocan en un plano distante con el otro que induce a la reflexión sobre la manera en la cual se interpreta tal diversidad.

Una de las escenas en las que puede observarse lo anteriormente planteado es la que muestra a José A. induciéndose el vómito. Recurre a esta práctica con el fin de cumplir un doble cometido: remediar el sobresalto provocado por la pesadilla que le anuncia el fin de la homofobia y lucir esbelto. Tanto el contenido de la pesadilla como las emociones despertadas y el medio para tranquilizarlas son una afectación dramática propia de un melodrama. La reacción de José A. se enmarca en la “estética de la histeria” que además se expresa con el llanto (Brooks xi). Si bien aquí no se presentan lágrimas en exceso, resulta evidente que el rasgo que el narrador ha ridiculizado nos muestra a un personaje histérico porque reacciona exageradamente ante un suceso. Cabe aclarar que empleo el término histeria sin ninguna carga patológica, sino de la manera en la que se lo

ha apropiado la cultura gay puertorriqueña para referirse a la sobreactuación.⁶⁸ La histeria de la loca en este contexto es lúdica en unas ocasiones; en otras, temperamental. En uno y otro caso es una manera de reaccionar ante diferentes circunstancias que forma con el sustantivo loca el sintagma loca histérica. En *No quiero quedarme sola y vacía* hemos visto matices de la dramatización de lo que sería este tipo de loca, sin que esto implique uniformidad en este tipo de expresión.

La exhibición de la loca histérica como un rasgo de la subjetividad queer funciona como una estrategia de confrontación. Los espacios a los que se confinaba esta subjetividad y que metafóricamente representa el clóset han sido superados tanto en el relato de Negrón como en el de Lozada. El texto sirve de medio de circulación para visibilizar la histeria loca del protagonista. La adjudicación de este rasgo a un personaje de un texto puertorriqueño añade una categoría diferente al discurso definitorio. La ausencia de una categoría que acoja la diferencia cuestiona la validez del discurso cuyo fin último es definir. Los excesos de la loca histérica ofrecen resistencia a la definición categórica.

La escena del vómito comentada anteriormente indica que el peso en la trama del relato estará en la expresión de las emociones del protagonista José A. más que en el

⁶⁸ Para Alberto Mira la apropiación es una estrategia que se usa para reforzar discursivamente “las identidades homosexuales y que constituye una de las bases y razón de ser política de los estudios actuales sobre la homosexualidad”. Aclara asimismo que la apropiación no tiene como objetivo establecer verdades absolutas sino presentar “un discurso provisional, provocativo” (80).

desarrollo del hecho que se narra. Esto se vería si, por ejemplo, se explorara en el relato el fin definitivo del odio a los gais. En cambio se coloca en el centro de la escena de “Mundo cruel” un rasgo de las diversas maneras de expresar las subjetividades queer. Para hacerlo el narrador emplea un tono paródico que indica su reacción ante la celebración de la afectación melodramática que expresa el sujeto queer protagonista.

Una pesadilla de José A. sirve para mostrarlo actuando melodramáticamente. Se recurre al lugar donde se ve el protagonista y a la vestimenta que lleva para que reaccione exageradamente. Para José A. resulta una pesadilla verse en un establecimiento gay llamado Boccaccio porque carece de exclusividad como el “súper in” que frecuenta. Los parroquianos en Boccaccio son además gais ordinarios, sobre todo, por los oficios que desempeñan, o lesbianas “buchas machúas” [butch, tomboy] que representan el colmo de lo zafio.⁶⁹ El extremo de la pesadilla consiste en verse vestido con lo que rompería sus parámetros de elegancia: un mahón blanco y brillo en el pelo. Esta es la pesadilla-fantasma que intimida a José A. anunciándole el fin de la homofobia.

El lugar, las personas y la vestimenta son los elementos que se utilizan para que José A. exhiba sus emociones. Éstas lo revelan nuevamente como un ser diferente que raya en la antipatía por su banalidad. No debe pasar inadvertido que ni aun en el sueño José A. se considera parte de un grupo que no esté a su nivel. La tendencia apunta a la

⁶⁹ La representación paródica de este tipo de expresión queer podría ser objeto de otra investigación. En esta se problematizaría la falta de validación a la subjetividad “butch” o “tomboy” que en este relato, como he señalado, se establece y mantiene como un símbolo negativo.

individualidad. El discurso queer con la retórica del exceso permite estas condiciones.

Vale notar que el narrador en tercera persona nos guía hacia los escenarios donde José A. reaccionará de esta manera. Con tono paródico persigue la crítica mordaz, sin embargo considero más sugerente permitir la libre expresión de la subjetividad queer. Esta será la que destruirá la relación con el lector y retará al discurso definitorio.

Por otro lado, la mención de Boccaccio como espacio gay para el entretenimiento merece un comentario. Boccaccio's fue presentado igualmente en el universo creado por Santos Febres en *Sirena Selena vestida de pena* que discutí en el capítulo anterior. Este lugar representó para Miss Martha Divine un escenario para su arte y para quienes lo frecuentaban un espacio de exploración para expresar su sexualidad. Martha Divine transmite a Sirena sus vivencias en Boccaccio como un lugar alternativo para la confraternización y en ocasiones la confrontación de la diversidad. Por eso, vale notar cómo para José A. y para la generación a la cual pertenece, en este mundo queer al revés, ese pasado resulta irrelevante. El lugar se resume como lugar “detenido en los ochenta”.

La mirada al pasado no induce nostalgia ni la búsqueda de elementos en común, sino a la ruptura para construirse a partir del presente o lo inmediato. Esto añade al discurso queer que se escribe con esta obra un registro de la futilidad de contar con el pasado para que guíe al presente porque todo es producto, a fin de cuentas, de un contexto histórico específico y circunstancial. No existe una esencia que pueda ser transmitida de una generación a otra que dicte las formas de actuar o ser. Por eso, ese pasado inmediato representado aquí por la mención a Boccaccio's puede presentarse paródicamente como una pesadilla del protagonista que le evoca lo burdo. De esta manera se deja saber nuevamente que el enemigo de José A. en este melodrama queer lo

encarnará la ordinariez. Esta es un signo que marca lo que se considera homofobia en el “Mundo cruel” al revés del protagonista.

El narrador ridiculiza al personaje al colocarlo en situaciones ordinarias para que muestre una reacción afectada. La escena que comentaré ocurre en la cafetería del gimnasio al que acude José A. En la escena encontramos a otro asiduo a su mismo gimnasio llamado Gabriel Solá Cohen, el “dueño de Consultores de Ambiente, propietario del único Audi lavender en Puerto Rico y poseedor de una genética casi de encargo” (99). En otras palabras, parte de la élite de “gente fabulosa” en la que se ubica el protagonista. No obstante, como otro síntoma de que algo va a ocurrir, José A. pasa un “mal rato” cuando ve que el desayuno de este hombre consiste de huevos fritos con tostadas de pan blanco. Este desayuno ordinario contrasta con la bebida Gatorade y el “power bar” de José A. Este nuevo detalle que sirve simultáneamente para abonar al carácter vanidoso del personaje y a su ridiculización nos acerca de forma extrema a su concepción del mundo. Al mismo tiempo nos aparta de él como protagonista porque su reacción se ha presentado como una burla por parte del narrador.

No puede dejar de advertirse la desproporción entre suceso y reacción que sólo puede ser entendida, por un lado, desde el mencionado tono burlesco en el registro paródico y por otro, al exceso inherente al melodrama. Esto es debido a que el malestar a José A. se lo causa que los alimentos denoten un “hábito” que supone apartarse de “la fabulosería y espectacularidad” y no las propiedades alimenticias que puedan o no tener. Tomar este detalle e incluirlo en la historia funciona en la diégesis del relato para deformar al protagonista y convertirlo en una caricatura. Al parodiarse la reacción exagerada de José A. lo volvemos a ver actuando afectadamente en conexión directa con

la emoción que siente y sobre todo que expresa. En esta situación el narrador la describe que José A. se queda “atónito” debido a que considera raros los alimentos del otro, epítome de la élite, por lo que se queda pasmado o espantado.

La lucha de José A. para evitar la ordinariéz incluye el cuerpo. En “Mundo cruel” el cuerpo es un producto que se construye para expresar afectación melodramática. Vemos a José A. construyéndose en varias escenas a lo largo del cuento. En una de ellas se muestra al personaje en el gimnasio. El narrador informa que José A. se ha ejercitado tanto con las máquinas del gimnasio que sus músculos han perdido toda flexibilidad, es decir, que luce afectado o estirado: “les dieron [José A. y Pachi] tanto a las pesas que salieron casi *tiesos*” (98, mi énfasis). La idea de exceso nuevamente vuelve a estar presente en la actuación descrita y denota cómo el protagonista ejerce la voluntad para construirse, en este caso el cuerpo, de acuerdo con su propio plan. Así queda indicado por el tiempo que dedicó a ejercitar los músculos.

Vale abundar que la relación del sujeto queer con su cuerpo musculoso se conoce en la cultura gay española del barrio Chueca como musculoca.⁷⁰ En este barrio resulta esperado y deseado exhibir un cuerpo musculoso. El interés de José A. por cultivar su cuerpo para hacerlo musculoso y las musculocas de Chueca desmitifican el cuerpo musculoso como un rasgo exclusivo de la masculinidad heterosexual. La masculinidad queer se expresa con un rasgo de la heterosexual que borra las fronteras entre una y otra. La porosidad entre opuestos que establece la masculinidad queer a través del cuerpo

⁷⁰ Véase, a manera de ejemplo, la novela de Abel Arana, *Historia(s) de Chueca* (2008), que protagoniza un musculoca y se recrea, con un agudo y muy bien logrado sentido del humor, la cultura gay del barrio madrileño de Chueca.

musculoso controvierte el predominio heteronormativo sobre este rasgo.⁷¹ El establecimiento de opuestos binarios que conforma al discurso definitorio que fue discutido anteriormente vuelve a estar cuestionado con esta escena de “Mundo cruel.”

Aunque la intención del narrador sea ridiculizar al protagonista al mostrarlo “tieso” en su afán de resaltar su apariencia física y su vanidad no puede pasar inadvertido el poder que ejerce José A. sobre sí mismo para construirse. En esta escena, igualmente, puede observarse la relación entre el sujeto queer y su cuerpo. José A. ha convertido su cuerpo en un instrumento-discurso más para expresar su diferencia. A su vez, convierte a la diferencia en un espectáculo porque la exhibe con el fin de que otros la vean. El control de José A. sobre su cuerpo y su afán por construirlo muestra cómo ha adoptado las ideas de la cultura en la que se mueve y se relaciona con la expresión de la subjetividad.

De esa misma manera queda denotado en la siguiente escena que comentaré en la que vuelve a mostrarse la relación del protagonista con su cuerpo. Nuevamente se expresa desde los mismos registros de exageración y parodia. Ocurre cuando se nos

⁷¹ Nick Mansfield señala que “...gender and sexuality have been identified by modern and postmodern theorists as key determinants of subjectivity” (*Subjectivity: Theories of the Self from Freud to Haraway*105). Mansfield apunta la repercusión que tiene tanto el género como la sexualidad sobre la subjetividad. El encadenamiento de uno con el otro muestra la dificultad de separar los fenómenos por taxonomías excluyentes. La masculinidad queer es un término que fusiona realidades que, en principio, parecen repelerse. Sin embargo, cuando se coloca un término contiguo al otro revela la posibilidad de una nueva realidad.

indica el proceso de preparación de José A. para ir a la discoteca. Ambos amigos "...se arreglaron y acicalaron tanto que cuando salieron para la barra a un cuarto para las doce parecían de goma y dignos de vitrina en Plaza" (102). El énfasis de lo parodiado se enfoca en la apariencia física como se observa al emplear dos verbos, arreglar y acicalar, que redundan porque expresan la misma acción. De esta manera se indica el efecto de haberse acicalado al extremo: parecer de goma.

Un exceso desencadena el siguiente y logra el efecto de no parecer de carne y hueso. José A. se convierte por su aspecto en un maniquí al que antes vimos como una musculoca. Un maniquí que puede colocarse en una vitrina. Aunque la exageración hable de vanidad, más provoca enfocarse en el exceso con el que el personaje se singulariza. Ha sido el mismo personaje quien a base de arreglo y acicalamiento se transforma en lo que desea sin conformarse con los dictados externos que muy bien incluyen a los del narrador cuya intención es ridiculizar. En este caso en particular y en este universo narrativo parecer de goma hace diferente a José A. de, por ejemplo, las "buchas machúas." Tener un cuerpo "tieso" y de goma, además de hacerlo diferente, lo presenta siendo fiel a su propia definición de ser en relación con el cuerpo --una definición que, última instancia, habla de la artificialidad de las identidades, que resulta tan "real" como la identidad que impone el discurso definitorio.

Destaco que tanto la escena en el gimnasio como la salida hacia la discoteca desplazan a José A. de un espacio privado a uno público, que sirve de escenario para, otra vez, exhibir su diferencia construida. La circulación de la diferencia funciona como un reto a la dicotomía público/privado porque cuestiona los límites donde a ésta se le autoriza hacerse notar. Al observar cuidadosamente la relación del protagonista con su

cuerpo queda establecido que su cuerpo en un discurso sobre la diferencia. Este es un discurso que se exhibe en distintos espacios públicos.

Finalmente, no debe escapar la contradicción absurda con la que se parodia al protagonista. Esta consiste en la presentación de una discoteca gay como espacio en el que impera la homofobia, ya que sea el lugar favorito del protagonista para exhibirse: “[José A.] trató de consolarlo [a Pachi] diciéndole que no se preocupara, que esa noche iban para la barra y de seguro la homofobia estaría intacta allí” (101). En este mundo al revés de “Mundo cruel” para José A. acudir a la barra, de ambiente gay, “exclusiva” y “súper in” significa encontrarse con la homofobia que debe recordarse que en este universo se equipara con la expresión del elitismo. Así se entiende porque las señales “de que [...] su mundo, se estaba yendo para el mismísimo carajo” muestran tosquedad y vulgaridad. Un caso queda representado por las lesbianas de las que se resalta que llevan el celular en la correa para decirnos que son zafias por la falta de un estilo sofisticado al vestir. Otro caso igualmente se relaciona con la falta de vestir elegantemente de otros parroquianos en la discoteca. Entonces, se coloca a José A. en una minoría vestida de forma elegante que lo aparta de quienes no lo están.

Aunque los amigos dudan si entran o no a la discoteca, finalmente lo hacen “sin perder el paso y con la nariz respingada, se fueron a una esquina a ver a quien ignorar” (102). Estas indicaciones gestuales ridiculizan a José A. y muestran cómo expresa la distancia que ha establecido con los otros en el espacio homófobo de la discoteca gay. La teatralidad exagerada, propia del melodrama, de José A. nos lleva a verlo nuevamente

realizando una performance de su singularidad que aunque pretende hablar de elitismo denota su alteridad queer.⁷²

En “Mundo cruel,” el fin de la “homofobia” profetizada a través de un sueño primero y en la realidad después provoca que el protagonista de este relato reaccione de forma melodramática. Este suceso ha sido un pretexto para mostrar a José A. exhibiendo aspectos de su construida subjetividad basada en su afán elitista y la artificialidad de su cuerpo. Tal exhibición se caracteriza por el exceso desde cual se expresa.

Antes de concluir, vale notar cómo al igual que la Loca de Lozada, el personaje de Negrón no despierta las simpatías del lector porque sus excesos melodramáticos resultan insufribles, otra acepción de cruel. En ambos casos, entonces, se evidencia y marca explícitamente en estos melodramas la rareza y la singularidad de los protagonistas, aunque esto implique distanciarse del lector. De esta manera se resalta la unicidad del personaje, y por tanto, la diversidad que expresan las subjetividades queers. Con esta pretensión evitan la identificación del lector con el personaje principal que tradicionalmente se considera un elemento importante en el proceso de lectura. En consecuencia, el exceso provoca la destrucción del acercamiento convencional a estos

⁷² Para Brooks esto sería acting out mediante el uso del cuerpo y de gestos para representar significados que de otra manera quedarían reprimidos. El melodrama, asegura Brooks, rechaza la represión y busca la expresión. Para José A. resulta más relevante comunicar y establecer, con su gesto, la distancia, que ser políticamente correcto ante un grupo del que no se siente parte.

productos culturales. He propuesto la destrucción como un recurso de la expresión del discurso queer sugerido en estos textos. Merece la pena observar cuidadosamente cómo en *No quiero quedarme sola y vacía* y “Mundo cruel” la construcción y la voz del personaje contribuyen a la destrucción de la posible relación del texto con el lector. Por eso la protagonización en un relato de un personaje queer no implica, por un lado, hacer que luzca bien o que sea un dechado de virtudes ni aspirar que el lector se identifique con el mismo.

Los textos *No quiero quedarme sola y vacía* y “Mundo cruel” escriben el discurso queer articulando la expresión de las subjetividades con una retórica del exceso. De esta manera se ha permitido que los protagonistas se muestren tal cual en su forma de vivir la diferencia. El exceso los ha mostrado sobreactuando sus reacciones y emociones ante diversas circunstancias de la vida cotidiana. La revelación de información íntima y personal no provoca, necesariamente, que el lector dialogue con la vida queer de los protagonistas porque se subraya el carácter destructor del exceso melodramático en el discurso queer que se lee en estas obras.

Conclusión

La sexualidad como un rasgo de la subjetividad de un individuo se omite en las narrativas canónicas de la literatura puertorriqueña. Los temas de debate propuestos en la literatura del canon acogen otras preocupaciones acuciantes en las que la sexualidad no es uno de ellos. Otros son los rasgos de los sujetos que se contemplan en la literatura, y entre ellos predomina la identidad nacional. La subjetividad del individuo queda definida exclusivamente por la cultura en las propuestas literarias del canon. La omisión a la sexualidad se exagera si el interés motiva a indagar sobre las sexualidades alternativas. Mi proyecto consistió en una exploración del canon puertorriqueño que me condujera hasta los textos en los que la sexualidad se presenta evidentemente e invita a la reflexión crítica.

El objetivo de esta disertación fue identificar un discurso queer como parte de la literatura puertorriqueña contemporánea que no sólo forma parte de esa literatura sino que la transforma. Con este fin exploré primero los discursos que sugieren textos en diferentes momentos y circunstancias culturales en la historia de la literatura de Puerto Rico. Demostré cómo estos discursos persiguen definir categóricamente el fenómeno en cuestión. Identifiqué la oposición binaria como la estrategia retórica empleada para articular el discurso que llamé definitorio. Para la literatura puertorriqueña el fenómeno que urgía primordialmente era definir la identidad cultural puertorriqueña. Señalé otros discursos que, a pesar de apartar el enfoque de su discurso del debate sobre la identidad nacional, continuaban con el objetivo de definir e igualmente establecían una oposición binaria.

Un discurso que se fundamenta a base de opuestos por necesidad privilegia a uno de los elementos, mientras que el otro quedará excluido. Problematicé esta práctica al señalar que la organización de los fenómenos a base de opuestos elimina la posibilidad de que se reconozca y dé espacio a todo tipo de diferencia en las subjetividades e identidades y sus variados componentes como la sexualidad, por ejemplo, entre otras. Me fijé en la exclusión sexual porque mi proyecto se informó con la teoría queer que añade una variable de estudio para entender las subjetividades alternativas.

Este fue el fundamento para explorar sobre el tratamiento de la sexualidad y su inclusión (o exclusión) en la literatura puertorriqueña. Utilicé como objeto de estudio diez antologías porque reúnen la novedad e inmediatez de la producción literaria en un momento en específico. Observé que la sexualidad figura en algunos de los textos antologados, pero su presentación de parte del editor resulta ambivalente. Esto se observa porque aunque la sexualidad figure en las creaciones de los escritores no se introduce como un elemento importante en la propuesta del autor. Así pudo verse en las antologías que incluían relatos de Manuel Ramos Otero. El comentario del antólogo reconocía que el autor recreaba algún asunto de la homosexualidad, pero el planteamiento no consideraba esta sexualidad como uno de los múltiples elementos de la construcción de la subjetividad de un individuo. No obstante, la presencia de la obra de Ramos Otero en varias antologías terminaría ubicándola en un nuevo canon puertorriqueño. Si bien la sexualidad en la literatura puertorriqueña resulta un asunto generador de tensión que prefigura una posible resistencia a que se recree en la misma con el fin de provocar debates que se resuelven en la misma literatura puertorriqueña en transición.

La indagación sobre el lugar de la homosexualidad en la literatura puertorriqueña me llevó a explorar la puesta en escena de esta sexualidad alternativa en seis relatos que la presentan en algún momento del desarrollo de esta literatura. En esta sección mi cuestionamiento fue: una vez se incluye la homosexualidad en la literatura ¿cómo se recrea? ¿qué se sugiere? ¿se reconoce como un rasgo de la subjetividad? Llegué a la conclusión de que la incorporación de la homosexualidad no se recreaba con la intención de explorar y polemizar por ende las subjetividades alternativas no es el centro de la trama del cuento (salvo en el cuento “Jum” de Luis Rafael Sánchez). Por esta razón, los relatos que discutí en esta parte de la introducción no representan un espacio donde se identifica y polemiza un discurso queer aunque se vislumbre el mismo. Estos relatos pueden ser considerados un protodiscurso queer por tomar en cuenta la presencia de la homosexualidad en la cultura puertorriqueña en sus creaciones literarias.

Para identificar el discurso queer recurrí a textos que recrean explícitamente algún aspecto de las subjetividades queer. La realidad que se recrea en los relatos presenta sujetos que ha asumido su subjetividad queer en relación con las diferentes circunstancias a su alrededor. Definí el discurso queer como aquel que reconoce y acoge las diferencias en la expresión de las subjetividades alternativas. Analicé el discurso queer a base de las variables indeterminación, diversidad y exceso que sugerían las obras de los autores Manuel Ramos Otero, Mayra Santos Febres, Ángel Lozada y Luis Negrón. Presenté cada una de las variables como el recurso retórico con el que se escribía el discurso queer. Cada una de las variables a su vez es una estrategia de ruptura con el discurso definitorio que abre espacio a la diferencia.

Con las tapas de los libros y el relato “Página en blanco y staccato” de Manuel Ramos Otero examiné la variable “indeterminación” en el discurso queer. La indeterminación es un rasgo con el que se describe a las sexualidades queer, ya que se cuestionan las categorías fijas que colocan en extremos opuestos a los fenómenos. La premisa que guió mi análisis en el primer capítulo de la disertación fue que en la vida y la obra del autor la homosexualidad es un asunto explícito por lo cual se ha comentado con regularidad. Esto me permitió reconocer la doble posición de sujeto escritor y gay para explorar más ampliamente la indeterminación como un atributo del proceso creativo de Ramos Otero y no la recreación que hace de la homosexualidad en sus relatos. Las tapas de sus libros fueron el objeto de estudio principal en la discusión. En éstas reconocí un texto plurisignificativo que provoca una interpretación del espectador. La propuesta de convertir un elemento paratextual en un texto artístico independiente del texto contenido como tal en la obra literaria no toma en cuenta el límite entre el opuesto binario texto / paratexto. Otro límite cuestionado en la tapa es el de persona / personaje debido a que la imagen de un sujeto presentada no puede considerarse inmediatamente que sea la del autor. La restricción ocurre porque el sujeto es parte de una composición artística llamada tableau que presenta al sujeto como un actor en la misma. La identidad del sujeto se cuestiona porque se convierte en un personaje al que llamé Ramos Otero que complica el asunto porque es el autor-persona sin serlo en realidad. Propuse que el acercamiento más apto que propone la obra de Ramos Otero es la indeterminación porque libera de la urgencia por colocar cada elemento en cuestión en un lugar en específico. La indeterminación como sugerencia para entender la realidad comenzó en la tapa como recurso creador del autor y proyección del discurso queer que reta al discurso definitivo.

Un acercamiento cuidadoso al relato “Página en blanco y staccato,” mostró la manera singular en la que Ramos Otero compone un cuento liberado por completo de los parámetros canónicos dentro de los que se encierran los límites para este género narrativo. Como resultado el relato se compone como un laberinto de múltiples pasillos por la profusión de detalles que acercan y distancia del asunto principal. Las transgresiones de la propuesta literaria de Ramos Otero van más allá de su proclamada homosexualidad y permean su ejecutoria creativa a la que dotó de un carácter queer al indeterminar su quehacer.

Indagé sobre la “diversidad” en la novela *Sirena Selena vestida de pena* de Mayra Santos Febres. La diversidad se opone a lo estático y promueve el cambio, a lo que añadí la sugerencia que provoca el nombre y sexualidad de la protagonista que es Sirena, una travesti, para establecer un diálogo con la mitología clásica. En ésta las transformaciones son una realidad irracional e inexplicable como se ve en los dioses del Olimpo. Las transformaciones también son un elemento relevante en las subjetividades queers de los sujetos travestis, cuyo cuerpo es objeto de transformaciones en la búsqueda de la belleza y de la perfección. Mi reflexión sobre la relación del sujeto travesti o transexual con las transformaciones en su cuerpo no giraba en torno a la cirugía de reasignación de sexo. Enfatiqué la voluntad de los sujetos queers de transformarse en su idea abstracta de belleza y perfección por lo cual lo consideré un acto óptimo de individualidad con la que expresa su derecho a ser diferentes. La individualidad queda desplegada en la medida que se permiten ser de acuerdo a la subjetividad que se han construido apartándose de los discursos reguladores. De esta manera me aparté de la polemización de los asuntos de género que regularmente provoca la figura del travesti o transexual en los análisis

críticos. La reflexión que provoca la novela de Santos Febres utiliza como pretexto una mitología queer en la que las transformaciones fomentan la diversidad como una realidad plausible.

La variable “exceso” fue objeto de análisis en la novela *No quiero quedarme sola y vacía* de Ángel Lozada y en el cuento “Mundo cruel” de Luis Negrón. Enmarcando el exceso como característica del melodrama me aproximé a la expresión de las subjetividades queer de los protagonistas. Igual que en un melodrama los protagonistas sobreactúan sus diferencias queer para hacerlas evidentes y contundentes. Esto provoca que el lector no se identifique con el protagonista; por ende, se destruye la relación esperada entre un protagonista y un lector en el proceso de lectura. *No quiero quedarme sola y vacía* y “Mundo cruel” funcionan como barómetro para evaluar la capacidad de reconocer el derecho del otro a ser diferente.

La recreación en los textos puertorriqueños contemporáneos de las subjetividades alternas no tienen como prioridad narrar el momento en que el sujeto se descubre y acepta como homosexual. La literatura da por sentado la posibilidad de una existencia queer y procede a presentar otras circunstancias de la vida del individuo. Esto coloca a los textos en otro nivel de polemización debido a que el asunto presenta otros temas que motivan la discusión. La sexualidad que no se toma en cuenta en los textos canónicos encuentra su espacio seguro en las obras que expresan un discurso queer.

La relevancia de mi trabajo radicó en su gesto de añadir el discurso queer en igualdad de condiciones para ser críticamente comentado como cualquier otra obra de la literatura puertorriqueña. Por esta razón comencé mi reflexión con los textos canónicos que escriben el discurso identitario hasta insertar las obras con el discurso queer. Los

discursos queers sugeridos en los textos que estudié no son una categoría marginal para receptores igualmente marginales ni tampoco un apéndice en la historia de la literatura puertorriqueña contemporánea, sino un nuevo capítulo. Esta ha sido la razón por la cual he evitado la nomenclatura literatura gay y me he referido a los textos que exploran las subjetividades alternativas como portadores de un discurso queer. De esta manera también puede ser entendida la importancia de la obra de Ramos Otero en la literatura puertorriqueña donde ocupa un lugar clave en un nuevo canon como se refleja en las veces que se incluye en las antologías y por los estudios críticos de que es objeto. Vale señalar igualmente el gesto de Ana Lydia Vega de prologar la colección de cuentos de Negrón, así reuniendo en un mismo texto distintos momentos de la literatura puertorriqueña. Vega en su propuesta literaria da voz a sujetos minoritarios como las mujeres y también provoca que se recuerde que las fronteras de la isla de Puerto Rico deben unirse a las de otras islas en el Caribe. Negrón parodia las subjetividades queers. Los momentos representados por Vega y Negrón demuestran rupturas y continuidades con las propuestas literarias de autores épocas. Sobre todo reflejan la acogida de escritores consagrados a los que se inician en el mundo literario. Una realidad que varía de acuerdo con el texto en cuestión, como nos deja saber Lozada en su novela cuya trama gira en torno a la fricción de un escritor con la academia puertorriqueña.

Por otro lado, la denominación discurso queer responde a una descripción cultural movable y no a una taxonomía fija prejuiciada para alejar a potenciales lectores que no se consideren queer. El discurso queer amplía los debates que expresan discursos que obvian las diferencias productos de las subjetividades queer. Esta disertación insiste en que la mayor aportación a los debates del discurso queer consiste en el énfasis concedido

a la expresión de las diferencias en la construcción de las subjetividades alternativas. Los textos canónicos promueven un discurso que identifica y define. El discurso queer recuerda que la complejidad humana no puede ser reducida a una identificación y a una definición. Cuando dadas las circunstancias impere la necesidad de ofrecer una identidad o una definición esta tarea recaerá en el sujeto involucrado en el asunto, y no en una institución reguladora. La adopción de dicha identidad o definición será enteramente producto del momento, por lo que se reconoce su valor contingente y temporero. Por esto fue posible identificar un discurso queer que se expresa mediante la indeterminación, la diversidad y el exceso. La indeterminación fue la estrategia en la propuesta literaria. La diversidad fue el producto de las transformaciones del cuerpo. El exceso fue el registro en la actuación de las emociones que expresan las subjetividades queers. El posible tono utópico de ese planteamiento en todo caso lo comparte el discurso definatorio que pretende abarcar generalidades y obviar las particularidades. De esta manera mi proyecto se incorpora a las prácticas sociales y culturales que reconocen, polemizan y promueven la inclusión de la diferencia. Otro acercamiento teórico a esta cuestión puede verse en el reciente artículo de Valerie Traub, “The New Unhistoricism in Queer Studies,” que explora la relación entre la sexualidad, la temporalidad y la historia; Traub concluye que “practices, representations, and discourses happen to gather in specific places and times” (32).

Cabría preguntarse si en otros textos que polemizan las subjetividades queers podrían de manera similar identificarse las variables indeterminación, diversidad y exceso que guiaron el análisis realizado en este trabajo. En caso de que otras obras no sugieran esas mismas variables se podrían indagar las que sugieren otros textos de

autores como Moisés Agosto Rosario, David Caleb Acevedo, Carlos Vázquez Cruz, Daniel Torres, Yolanda Arroyo Pizarro, Karen Méndez Sevilla --sobre todo los textos que recrean las subjetividades queers de las mujeres y los afropuertorriqueños con sexualidad alternativa. Los mencionados autores recrean en sus textos preocupaciones y vivencias de sujetos queers en la realidad actual puertorriqueña. En sus obras se oyen las voces de sujetos que expresan su lugar en el mundo de acuerdo con su particular concepción del mismo.

Vale recordar que las subjetividades desplegadas en los relatos eran todas de varones queers lo que resulta una exclusión de las mujeres. Por ende, el discurso queer estaría reflejando unas subjetividades de un grupo en particular. Este mismo señalamiento sobre exclusiones podría puntualizarse en relación con los grupos raciales y las clases sociales que componen la sociedad puertorriqueña actual. Excepto en el caso de Sirena, en la novela de Santos Febres, no hubo otro personaje que incluyera a la clase baja. Las subjetividades de los afropuertorriqueños tampoco creó un personaje queer. Por consiguiente, se infiere que los personajes no pertenecían a esos grupos. Entonces, debería cuestionarse el grado de inclusión de otras diferencias que no guarden relación directa con la sexualidad en el discurso queer. Merece la pena la exploración de los discursos que sugieren los textos de autores puertorriqueños que viven fuera de Puerto Rico y los que escriben en inglés. Por otro lado, dado que los textos estudiados fueron narrativos se podría comparar y contrastar la expresión del discurso queer en textos poéticos y dramáticos. Al tomar en consideración las cuestiones mencionadas anteriormente cabe reflexionar cuán inclusivo de las diferencias fue el discurso queer que he identificado y si esto podrían en entredicho que la ruptura mayor entre el discurso

definidor y el queer sea que el segundo acoge más ampliamente las diferencias. Dicho de otra manera, el acercamiento crítico al discurso queer buscaría polemizar si todas las diferencias en las subjetividades encontraría un espacio seguro en éste, entiéndase, las intersecciones entre sexualidades y raza, o sexualidades y clase, por ejemplo.

Los textos literarios puertorriqueños que expresan el discurso queer otorgan un peso considerable al contenido del relato y no así a la forma, entiéndase, los recursos y estrategias literarias que podrían ser cuestionadas bajo consideraciones convencionales. Estos textos se asumen queer, por consiguiente, habrá que aproximarse de manera distinta para evaluarlos. Por ejemplo, considero que la impresión después de la lectura podría ser efímera y no mover a reflexión ninguna. Así estos textos se inscriben a la tendencia de restar por completo el carácter sacralizado y transcendental a una obra literaria que informó la creación de los textos con el discurso definitorio. Esto sería otra estrategia de combate para marcar la diferencia entre la tradición literaria y los textos que sugieran un discurso queer.

Merecería la pena indagar, en otras investigaciones, si esta tendencia se comparte con los textos de autores latinoamericanos y peninsulares que igualmente recrean las subjetividades queers, tales como Pedro Lemebel, Juan Pablo Sutherland, Beto Ortiz, Abel Arana y Eduardo Mendicutti. Comparar y contrastar las obras puertorriqueñas con la de otros autores daría lugar a reflexionar sobre el tratamiento de la diferencia en cada país y cómo ésta se traduce en un texto literario. Los estudiosos de la homosexualidad de América Latina han llamado la atención sobre la imposición de modelos europeos o norteamericanos a las realidades culturales latinoamericanas. Consideran que cada país ofrece diferencias que tienen que tomarse en cuenta cuando se habla de la expresión

cultural de la sexualidad alterna por ejemplo la salida del clóset o el grado de visibilidad de la diferencia sexual. Tomando esto en cuenta es que sugiero indagar si el texto queer peninsular o latinoamericano pretende desacralizar la literatura como expresión cultural como intuyo hacen los textos puertorriqueños que estudié.

Esto provoca una reflexión en relación con los atributos literarios de un texto queer cuya motivación sería cómo se crea un texto que sea tanto queer como artísticamente creativo. Me refiero a una obra que explícitamente recree las diferencias de las subjetividades queers, permita una lectura placentera y provoque una reflexión amplia sobre la condición humana. Cabe considerar que posiblemente la lectura no será placentera debido a que la prioridad será manifestar la diferencia del sujeto queer tal cual sin la domesticación de las normativas ni convenciones literarias. Con esta combinación de elementos un discurso que se denomine evidentemente queer no implicaría que es una obra sin valor literario o dirigida exclusivamente a lectores queers. Un texto sugeridor de un discurso queer podría recrear incidencias de la vida queer que dialogarían con las de los sujetos no queer. De esta manera se tendría una visión distinta del mundo que se entendería desde otras perspectivas. Incluso, un texto con un discurso queer que desagrade al lector cumpliría un buen cometido si tras ese efecto, provoca la reflexión. El discurso queer no depende de la recreación de subjetividades domesticadas que pretendan pasar por queer para agradar a un receptor sin ofenderlo. Empero, la expresión de lo queer no tiene por qué estar reñida con la creatividad literaria que resulte rica en el uso de la lengua, recursos y estrategias, ya sean convencionales o experimentales.

Por último, podría señalarse que el mayor valor del discurso queer es su inmediatez e intrascendencia. No pretende ser portador de verdad absoluta alguna. Su

relevancia descansa en la expresión sin ataduras de las diferencias que conformen la subjetividad queer de un individuo. En contraste con el discurso definitorio de la identidad nacional que pretendía definir global y abarcadoramente este fenómeno amplio, el discurso queer singularizará al sujeto. En este proceso se reconoce el carácter situacional de los atributos con los que se describan a un individuo. Al discurso identitario nacional le urgía definir, mientras al queer le urge visibilizar las diferencias de las subjetividades queers, que variarán de un individuo a otro y dependerán del contexto en el que ocurran, como espero haber mostrado a lo largo de estas páginas.

Obras citadas

- Acevedo, David Caleb, Moisés Agosto Rosario y Luis Negrón, eds. *Los otros cuerpos: Antología de temática gay, lesbica y queer desde Puerto Rico y su diáspora*. San Juan: Editorial Tiempo Nuevo, 2007.
- Acevedo, Ramón Luis, ed. *Del silencio al estallido: Narrativa femenina puertorriqueña*. Río Piedras: Editorial Cultural, 1991.
- Agosto Rosario, Moisés. Introducción. *Los otros cuerpos: Antología de temática gay, lesbica y queer desde Puerto Rico y su diáspora*. Comps: David Caleb Acevedo, Moisés Agosto Rosario y Luis Negrón. San Juan: Editorial Tiempo Nuevo, 2007. 13-18.
- Alonso, Manuel A. *El Gíbaro: cuadro de costumbres de la Isla de Puerto Rico*. San Juan: Instituto de Cultura de Puerto Rico, 1967.
- Alvarado, Maite. *Paratexto*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1994.
- “Antología del cuento.” *La Gran Enciclopedia de Puerto Rico*. Madrid: R, 1976.
- Arana, Abel. *Historia(s) de Chueca*. Barcelona: Egales Editorial, 2008.
- Arroyo, Jossiana. “Sirena canta boleros: travestismo y sujetos transnacionales en *Sirena Selena vestida de pena*.” *Centro Journal*. XV.2 (Fall 2003). 39-51.
- Barceló de Barasorda, Angélica. Prólogo. *Insularismo: Ensayos de interpretación puertorriqueña*. Por Antonio S. Pedreira. San Juan: Edil, 1968. 7-13.
- Barradas, Efraín, ed. *Apalabramiento: Diez cuentistas puertorriqueños de hoy*. Hanover: Ediciones del Norte, 1983.
- Barreto, Zoraida. Prólogo. *Cinco cuentos negros*. Por Carmelo Rodríguez Torres. San Juan: Instituto de Cultural Puertorriqueña, 1976. 7- 10.

- Bertens, Hans. *Literary Theory: The Basics*. Routledge, 2001.
- Brooks, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven y London: Yale University Press, 1976.
- Burucúa, Constanza. "El melodrama en América Latina: persistencia de un sentimiento." *Cuadernos Hispanoamericanos* 679 (enero 2007): 37-44.
- Castillo, Debra. Prólogo. *Sirena Selena vestida de pena*. Por Mayra Santos-Febres. ed. Debra Castillo, Doral: Stockcero, 2008. vii-xxxii.
- Cavell, Stanley. *Contesting Tears: The Hollywood of the Unknown Woman*. Chicago y Londres: The University of Chicago Press, 1996.
- Cruz-Malavé, Arnaldo. "Para virar al macho: La autobiografía como subversión en la cuentística de Manuel Ramos Otero." *Revista Iberoamericana* 162-163 (1993): 239-263.
- D'Escoubet, Gilberto. "Carmelo Rodríguez Torres y su narrativa afrocaribeña." *Narradores puertorriqueños del 70 Guía biobibliográfica*. Ed. Víctor Federico Torres. San Juan: Editorial Plaza Mayor, 2001. 231-234.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *El Anti Edipo: Capitalismo y esquizofrenia*. Trad. Francisco Monge. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1985.
- Delgado Costa, José. "Fredí Velásques le mete mano a Sirena Selena Vestida de pena." *Centro Journal*. XV.2 (Fall 2003). 66-77.
- Díaz, Luis Felipe. "La narrativa de Mayra Santos y el travestismo cultural." *Centro Journal*. XV.2 (Fall 2003). 25-37.
- Ellis, Robert Richmond. *The Hispanic Homograph: Gay Self-Representation in Contemporary Spanish Autobiography*. Urbana and Chicago: University of

Illinois Press, 1997.

Ferré, Rosario. *Papeles de Pandora*. México: J. Mortiz, 1979.

Foster, David William, ed. *Latin American Writers on Gay and Lesbian Themes: A Bio-Critical Sourcebook*. Connecticut y Londres: Greenwood Press, 1994.

Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad: la voluntad de saber*. Trad. Ulises Guñazú. 1ª. ed. 2ª reimp. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.

---. *La arqueología del saber*. Trad. Aurelio Garzón del Camino. 1ª ed. México: Siglo XXI, 1970.

Gelpí, Juan. *Literatura y Paternalismo en Puerto Rico*. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1993.

Giusti Cordero, Juan. "AfroPuerto Rican Cultural Studies: Beyond cultura negroide and antillanismo." *Centro Journal*. VIII.1.2 (Spring 1996). 56- 77.

Gómez Beras, Carlos Roberto. Introducción. "Una ventana entreabierta..." Eds. Marilyn Bobes, Pedro Antonio Valdez y Carlos R. Gómez Beras. *Los nuevos caníbales: antología de la más reciente cuentística del Caribe Hispano*. La Habana, San Juan, Santo Domingo: Ediciones Unión, Editorial Isla Negra y Editorial Búho, 2000. 191-95.

González, José Luis. *El país de cuatro pisos y otros ensayos*. 7ª edición. San Juan: Ediciones Huracán, 1989.

Grau-Llevería, Elena. "Sirena Selena vestida de pena de Mayra Santos Febres: economía, identidad y poder". *Hispanic Research Journal* 4:3 (October 2003): 239-50.

Griffin, Gabriele. Introduction. *Who's Who in Lesbian and Gay Writing*. Londres y

Nueva York: Routledge, 2002. vii-xii.

Haesendonck, Kristian Van. "Sirena Selena vestida de pena de Mayra Santos-Febres:

¿Transgresiones de espacio o espacio de transgresiones?" *Centro Journal*. XV.2

(Fall 2003). 78-97.

"Homoeroticism." <<http://www.glbtc.com/glossary.php?id=10>> 4 abril 2013.

Jagose, Annamarie. *Queer Theory: An Introduction*. New York: New York University

Press, 1996.

James, Winston. "Afro-Puerto Rican Radicalism in the United States: Reflections of the

Political Trajectories of Arturo Schomburg and Jesús Colón." *Centro Journal*.

VIII. 1.2. (Spring 1996) 92-127.

La Fountain-Stokes, Lawrence. *Queer Ricans: Cultures and Sexualities in the Diaspora*.

Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009.

López-Baralt, Mercedes. Introducción. "La mulata-antillana rumbo al siglo veintiuno."

Literatura puertorriqueña del siglo XX: antología. Ed. Mercedes López Baralt.

San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 2004. xix-liv.

Lozada, Ángel. *La patografía*. México: Editorial Planeta, 1998.

---. *No quiero quedarme sola y vacía*. San Juan: Editorial Isla Negra, 2006.

Lugo Filippi, Carmen. *Los cuentistas y el cuento (Encuesta entre cultivadores del*

género). San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1997.

Lugo-Ortiz, Agnes I. "Community at Its Limits: Orality, Law, Silence, and the

Homosexual Body in Luis Rafael Sánchez's "¡Jum!" *¿Entiendes?: Queer*

Readings, Hispanic Writings. Durham y Londres: Duke University Press, 1995.

116-136.

---. "Nationalism, Male Anxiety, and the Lesbian Body in Puerto Rican Narrative."

Hispanisms and Homosexualities. Durham y Londres: Duke University Press, 1998. 76-100.

Manrique Cabrera, Francisco. *Historia de la literatura puertorriqueña*. New York: Las Américas Publishing, 1956.

Mansfield, Nick. *Subjectivity: Theories of the self from Freud to Haraway*. New York: New York University Press, 2000.

Marqués, René, ed. *Cuentos Puertorriqueños de Hoy*. Décima edición. Río Piedras: Editorial Cultural, 1990.

---. *El puertorriqueño dócil y otros ensayos (1953-1971)*. Barcelona: Editorial Antillana, 1977.

---. *Dos dramas de amor, poder y desamor: David y Jonatán. Tito y Berenice*. Río Piedras: Editorial Antillana, 1970.

---. *La mirada*. Río Piedras: Editorial Antillana, 1975.

Martínez Tolentino, Jaime. ed. *Cuentos modernos (antología)*. Barcelona: Editorial Edil, 1975.

Meléndez, Concha. *El arte del cuento en Puerto Rico*. New York: Las Américas Publishing, 1961.

Mérida Jiménez, Rafael M. Prólogo. *Sexualidades transgresoras: Una antología de estudios queer*. ed. Rafael M. Jiménez Mérida. Barcelona: Icaria editorial, 2002. 7-25.

Mignolo, Walter. *Elementos para una teoría del texto literario*. Barcelona: Editorial Crítica, 1978.

Mira, Alberto. *Para entendernos: diccionario de cultura homosexual, gay y lesbica*. 2da

ed. Barcelona: Ediciones de la Tempestad, 2002.

Montero, Mayra. "Halloween en Leonardo's." *El rostro en el espejo: hacia el cuentopuertorriqueño actual*. Selección José Luis Vega, 1983. 253-261.

Negrón Muntaner, Frances. "Rosario Ferré: la subversión permanente." *Narradores puertorriqueños del 70 Guía biobibliográfica*. ed. Víctor Federico Torres. San Juan: Editorial Plaza Mayor, 2001. 63-72.

Nieves, Myrna, ed. *Breaking Ground: Anthology of Puerto Rican Women Writers in New York 1980 – 2012. Abriendo caminos: antología de escritoras puertorriqueños en Nueva York 1908-2012*. New York: Editorial Campana, 2012.

Ortega, Julio. *El muro y la intemperie: el nuevo cuento latinoamericano*. Hanover, NH: Ediciones del Norte, 1989.

"Olga Tañón." http://www.prpop.org/biografias/o_bios/olga_tanon.shtml 26 Mar. 2013.

Palés Matos, Luis. *Tuntún de pasa y grifería; poemas afroantillanos*. San Juan: Biblioteca de Autores Puertorriqueños, 1966.

Pedreira, Antonio S. *Insularismo: Ensayos de interpretación puertorriqueña*. San Juan: Edil, 1968.

Picó, Fernando. *Historia general de Puerto Rico*. Puerto Rico: Ediciones Huracán, 1988.

Ramírez, Rafael L. *Dime capitán: reflexiones sobre la masculinidad*. Río Piedras: Ediciones Huracán, 1999.

Ramos Otero, Manuel. *Concierto de metal para un recuerdo y otras orgías de soledad*. San Juan: Editorial Cultural, 1971.

---. *La novelabingo*. New York: Editorial El Libro Viaje, 1976.

- . *La novelabingo*. San Juan: Instituto de Cultural Puertorriqueña, 2001.
- . *El cuento de la mujer del mar*. Río Piedras: Ediciones Huracán, 1979.
- . *Página en blanco y staccato*. 2ª edición. Santurce: Editorial Playor, 1988.
- . *Invitación al polvo*. Río Piedras: Editorial Plaza Mayor, 1991.
- . *Cuentos de buena tinta*. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1992.
- . *Tálamos y tumbas: verso y prosa*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1998.
- Reisz de Rivarola, Susana. *Teoría y análisis del texto literario*. Buenos Aires: Librería Hachette, 1989.
- Ríos Ávila, Rubén. "Dislocaciones caribeñas." *La raza cómica del sujeto en Puerto Rico*. San Juan: Ediciones Callejón, 2002. 223-35.
- Río Gabiola, Irune del. "Formas queer de vida familiar: tiempo y espacio en *Sirena Selena vestida de pena*. *Lección errante: Mayra Santos Febres y el Caribe contemporáneo*. Ed. Nadia V. Celis y Juan Pablo Rivera. San Juan/Santo Domingo: Isla Negra Editores, 2011. 98-113.
- Rivera de Álvarez, Josefina. *Literatura puertorriqueña su proceso en el tiempo*. Madrid: Ediciones Partenón, 1983.
- Rivera, Juan Pablo. "Lírica, sabor y saber: *Anamú y manigua y Boat People*. *Lección errante: Mayra Santos Febres y el Caribe contemporáneo*. Ed. Nadia V. Celis y Juan Pablo Rivera. San Juan/Santo Domingo: Isla Negra Editores, 2011. 171-86.
- Rodríguez, Richard T. "Making Queer *Familia*." *The Routledge Queer Studies Reader*. Ed. Donald E. Hall y Annamarie Jagose con Andrea Bebell y Susan Potter. London y New York: Routledge, 2013. 324-32.
- Rodríguez Torres, Carmelo. *Cinco cuentos negros*. San Juan: Instituto de Cultura

Puertorriqueña, 1976.

Rosado, José Ángel. Prólogo. *El rostro y la máscara: antología alterna de cuentistas puertorriqueños contemporáneos*. Selección José Ángel Rosado. San Juan: Editorial Isla Negra y Universidad de Puerto Rico, 1995. xi-xxviii.

Ruiz Laboy, Ángel Antonio, ed. *Ó: Colectivo Literario Homoerótica*. San Juan: Erizo Editorial, 2012.

Sanabria Santaliz, Edgardo. *Delfia cada tarde*. Río Piedras: Ediciones Huracán, 1978.

Santana Mojica, Carmelo. Entrevista telefónica. 19 Ene. 2013.

Santos-Febres, Mayra. *Pez de vidrio y otros cuentos*. 2ª ed. Río Piedras: Ediciones Huracán, 1996.

---. Prólogo. *Mal(h)ab(l)ar: Antología de nueva literatura puertorriqueña*. Ed. Mayra Santos Febres. Fundación Puertorriqueña de la Humanidades: Yagunzo Press International, 1997. 13-25.

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

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

Sánchez, Luis Rafael. *En cuerpo de camisa*. Río Piedras: Editorial Cultural, 1984.

---. *La guaracha del Macho Camacho*. Barcelona: Argos Vergara, 1982.

Santiago Torres, Alinaluz. Prólogo. *El bolero literario en Latinoamérica*. eds. Vanessa Knights y Fernando Valerio Holguin. San Juan: Editorial Isla Negra, 2008. 15-20.

Santos, Lidia. "Melodrama y nación en la narrativa femenina del Caribe contemporáneo." *Revista Iberoamericana* LXIX.205 (Octubre-Diciembre 2003): 953-68.

Scarano, Francisco A. *Puerto Rico: Cinco siglos de historia*. Santafé de Bogotá:

McGraw-Hill Interamericana, 1993.

“Ser.” Def. 2.5. <http://www.rae.es/drae/> 05 Ene. 2013.

Simpson, Victor C. *Afro-Puerto Ricans in the Short Story: an Anthology*. New York: Peter Lang, 2006.

"Siren." *Encyclopædia Britannica. Encyclopædia Britannica Online*. Encyclopædia Britannica, 2011.01 Feb. 2011.

<<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/546538/Siren>>.

Smith, James L. *Melodrama*. London: Methuen & Co Ltd, 1973.

Sola, María M, ed. *Aquí cuentan las mujeres: muestra y estudio de cinco narradoras puertorriqueñas*. Río Piedras: Ediciones Huracán, 1990.

Sullivan, Nikki. *A Critical Introduction to Queer Theory*. New York: New York University Press, 2003.

Traub, Valerie. “The New Unhistoricisim in Queer Studies.” *PMLA* 128.1 (2013) 21-39.

Varo, Carlos. *Rosa Mystica*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1987.

Villanueva-Collado, Alfredo. “René Marqués, Ángel Lozada, and the Constitution of the (Queer) Puerto Rican National Subject.” *Centro Journal*. 19:1 (Spring 2007) 178-91.

Vega, José Luis, ed. *Reunión de espejos*. Río Piedras: Editorial Cultural, 1983.

Warner, Michael, ed. *Fear of a Queer Planet: Queer Politics and Social Theory*. Minneapolis: University of Minnesota, 1993.

Winston, James. “Afro-Puerto Rican Radicalism in the United States: Reflections of the Political Trajectories of Arturo Schomburg and Jesús Colón.” *Centro Journal*. VII. 1.2. (Spring 1996) 92-127.

Zeno Gandía, Manuel. *La charca*. México: Editorial Orien, 1965.