

**La tradición platónico-aristotélica y *La simulación* de Severo Sarduy
en *Sirena Selena vestida de pena* de Mayra Santos-Febres**

Diana Grullón

Florida International University

En *Sirena Selena Vestida de Pena*, Mayra Santos-Febres utiliza al personaje del travesti como recurso literario para mostrar que las ideas fundamentales de la tradición platónico-aristotélica siguen hilvanándose como parte de la presente realidad social. El travesti, como figura que forma parte de la sociedad actual reconocido colectivamente, encarna en sí mismo un arquetipo y, al mismo tiempo, un proceso o *devenir* que le ha dado forma. Así, ejemplifica una dualidad que está presente en *La República*¹ de Platón y en *La Poética* de Aristóteles, basada en la idea y la forma que hacen el todo “real” que el travesti es.

Desde el comienzo de la novela, la autora nos presenta a la figura del travesti desde las perspectivas de dos diferentes personajes. Sentados en un avión, Sirena Selena y Martha Divine se encaminan a la búsqueda del triunfo económico, pues “ahora iban juntas a la República Dominicana en plan de negocios” (Santos-Febres 10) “[...] a ver si vendían su show a algún hotel” (11), ya que Selena, a pesar de poseer gran talento para cantar, no está autorizada a hacerlo legalmente debido a que es un(a) adolescente y en Puerto Rico, lugar de origen de ambos(as), “las leyes federales prohíben el child labor” (11-12). Por lo tanto, Divine, “manager” y supuesta nueva madre “postiza” de Selena, decide obtener su triunfo, gracias al “bugarroncito con voz de ángel dominical” (10), en el país vecino. Una vez Selena presentó su talento ante el encargado del hotel, dejó deslumbrado a un acompañante de éste llamado Carlos Graubel. Luego, Selena, encontrándose en una playa de Bocachica, decide emprender caminos de negocios por sí sola, y se compromete con éste en presentar un “show” en una actividad privada

¹ Libro X

en su casa. De esta manera, Selena se “escapa” de Martha Divine, dando lugar a todo un rito de preparación para su espectáculo. Además, la voz narrativa nos va presentando situaciones del pasado y del presente de estos tres personajes mencionados, entrelazados con la vida de otro adolescente llamado Leocadio, análogo a Selena no sólo en su edad sino en la complexión delicada y afeminada. La multiplicidad de situaciones mostradas durante el transcurso de la novela, ya esté ubicada en el pasado o en el presente narrativo de la obra, ayuda a definir las acciones ulteriores de Sirena Selena.

Primordialmente, el travesti es un recurso literario idóneo para la representación de la dualidad, ya que a pesar de que la forma adquirida es reconocida como propia del arquetipo mujer, cualquier persona al verlo(a) se cuestiona si verdaderamente lo es. Este reconocimiento se hace a partir de la aparente incongruencia que representa el personaje, entre una forma que está determinada por sus características biológicas (cuerpo), y entre la manera en que el travesti identifica su cuerpo y lo proyecta. Históricamente, el ser humano ha implantado en la sociedad unos parámetros que han sido regulados por la composición biológica de los individuos. De este modo, es evidente que, si la sociedad ha establecido estos parámetros, ese establecimiento es una construcción social. Al mismo tiempo, esta construcción de la sociedad es determinante para el análisis de la obra pues sus personajes están definidos a partir de la manipulación de ésta. Además, esta elaboración social es un proceso o *devenir* en el que se materializa el arquetipo mujer u hombre; proceso semejante por el cual pasan todos los seres humanos excepto el travesti, pues éste en ese “devenir” no materializa el arquetipo sino la construcción social. De esta forma, el travesti crea un remedo de la construcción del arquetipo mujer.

Al mostrar que la sociedad impone unos elementos determinantes sobre lo que es femenino y lo que es masculino, Santos-Febres, a través del personaje del travesti, muestra cómo

se pueden manipular dichos elementos. Iker González-Allende, en su artículo “De la Pasividad al Poder Sexual y Económico, dice sobre el sujeto activo en *Sirena Selena* que “el término de ‘transgénero’ resulta útil para no definir a los individuos en base a su físico” (53). Pero también añade, citando a Marjorie Gerber, que existe un “tercer sexo” que propone la posibilidad de romper con las nociones binarias de lo masculino y lo femenino (54). Para el entramado de la simulación que emplea Selena, es necesario que el lector parta desde una noción que define al hombre y a la mujer según sus componentes biológicos. Sin existir esa primera idea – o arquetipo– su papel queda desprovisto de modelos a seguir. Entonces, el término “transgénero” que le resulta útil a González-Allende, no permitiría lo que sí permite la noción del “tercer sexo,” pues aunque lo que pretende el término “transgénero” es romper con estas nociones binarias, su punto de partida es precisamente definirse en cuanto a la oposición que representa. Además, González-Allende añade que, “[e]n esta obra, Santos-Febres precisamente ha querido desestabilizar las categorías estancas y demostrar el dominio que se puede alcanzar desde ese tercer sexo” (54).

De esta forma, la autora de la novela muestra que el personaje del travesti puede reelaborar constantemente la idea y la forma, jugando con la construcción social que sus experiencias vividas le han revelado, desarrollándole un conocimiento consciente de esto para obtener así el poder, por ejemplo, al momento de la relación sexual. Sobre la manera en que la autora desarticula los parámetros sociales, Rubén Rodríguez Jiménez señala en su artículo “Escritura Transexual y Borrón de Identidad en *Sirena Selena Vestida de Pena*,” que precisamente la novela de Santos-Febres “se resiste al análisis sexológico a través de los personajes que fisiológica y psicológicamente no se atienen a los parámetros establecidos por el canon sexual” (3), enfatizando nuevamente esa labor que desempeña el (la) protagonista. Por lo

tanto, según González-Allende y Rodríguez Jiménez, el travesti reconoce esta construcción social, la manipula y la (re)construye.

Así, el travesti alude a una revaloración de los conceptos platónicos demostrando su aplicabilidad a sí mismo. Al Platón exponer que lo real es el arquetipo o la idea, éste le quita credibilidad a cualquier cosa tangible, ya que al pasar por el proceso de materializarse pierde su esencia. Aún más, para Platón queda totalmente anulada la posibilidad de identificar como verdadero aquello que debe su tangibilidad a otra materia y no a la idea. Así, la revaloración de los conceptos se hace a partir del efecto que la forma del travesti genera en los demás personajes y, por consiguiente, en el lector. Además, Aristóteles, pareciendo refutar a Platón, dice que “[...] lo superior; por el tipo ideal debe superar la realidad” (38) indicando que el arquetipo, aquí “lo superior”, es una idealización y no una realidad. Pero ciertamente, Aristóteles no lo contradice diciendo que no se trata de que la materia, al imitar al arquetipo, se aleja de la realidad, sino que ese proceso mimético es parte de la naturaleza del ser humano y, por lo tanto, es real. Éste añade que, a través del efecto que produce esa mimesis “alcanzando su fin con mayor perfección” (39), es que se consigue la realidad, determinada por “el medio, los objetos, [y] la manera o modo de imitación, siendo distinto en cada caso” (19). Es precisamente la manera o el modo de imitación lo que acerca o aleja la consecución efectiva de la imitación.

La mimesis creada por el travesti es estudiada por Severo Sarduy en *La Simulación*. Sarduy, la describe como una representación del arte y de la vida, siendo esto precisamente el punto de debate entre ambos filósofos. Para Platón, el arte es la imitación del arquetipo materializado. Y para Aristóteles, “imitación, entonces, es un instinto de nuestra naturaleza” (21), la misma naturaleza que es parte de la vida. Por lo tanto, según Sarduy, la tradición platónico-aristotélica está estrechamente ligada con el personaje del travesti. Entonces, Santos

Febres, con la colocación de este personaje en su novela, inserta así esta tradición filosófica occidental, proponiendo un regreso a estas bases para entender aspectos de la presente sociedad. Sirena Selena *simula* una idea de la idea, pero que, pareciendo implicar cierto fracaso en proyectarla por ser un travesti y no una mujer, muestra el poder que tiene para manipular tanto la idea como la construcción social de ésta. Al manipular ambas cosas, el travesti se posiciona por encima del resto de los seres humanos que están atados a unos parámetros, y juega con ellos, demostrando cierto poder sobre esos paradigmas. Por lo tanto, el travesti es tanto la idea como la forma.

Partiendo de este papel que el travesti desempeña cuando es consciente de su realidad (idea y forma paralelamente), Sarduy aclara: “El travesti no copia; simula, pues no hay norma que invite y magnetice la transformación, que decida la metáfora: es más bien la inexistencia del ser mimado lo que constituye el espacio, la región o el soporte de esa simulación, de esa impostura concertada” (13). Precisamente, la imagen que el travesti proyecta con su cuerpo representa ese mismo espacio o región al que Sarduy alude como uno constituido por la inexistencia de un ser. En este caso, la inexistencia de ese ser se hace existente cuando se produce en la figura del travesti una apelación directa de una mujer “real”, a pesar de que su forma se filtra a través de su propia complejión: el cuerpo de un hombre. Por lo tanto, el travesti no copia ya que no intenta ser una sola idea o cosa, sino que al simular proyecta lo que simula sin dejar de mostrar lo que es, siendo al mismo tiempo ambas cosas.

Por otra parte, la dualidad que implica la simulación de Sirena Selena, está respaldada con su nombre, pues cuando Santos Febres nombra a Selena como sirena, ésta hace que el personaje encarne otra dualidad, ya que las sirenas constituyen dos realidades biológicas diferentes. Éstas, figuras de la mitología griega, son mitad mujer y mitad ave (popularmente

conocidas como mujer-pezu y no mujer-ave) y por ende están estigmatizadas por su doble naturaleza. Además, otra cualidad inherente en las sirenas y que Sirena Selena posee, es el canto y el efecto que esto causa. Por ejemplo, la primera alusión que hace la autora sobre el canto de la Selena, fue sobre el efecto que causó:

Las dragas que le oyeron el bolero quedaron boquiabiertas [...] Pero de repente empezaron a oír un murmullo de pena, una agonía desangrada que se les metía por las carnes y no las dejaba estar lo suficientemente alertas como para negociar precios de agarradas, o de virazones de maridos escapados de su hogar. No podían sino recordar cosas que les hacían llorar, y les despegaban las pestañas postizas de los párpados. Tuvieron que girar tacones y alisarse las pelucas para oír mejor. (10)

Así, sobre los efectos que el canto de las sirenas produce y que las ha caracterizado, Pierre Grimal, en el *Diccionario de Mitología Griega y Romana*, dice que “la leyenda más antigua” indica que “las sirenas habitaban una isla del Mediterráneo y con su música atraían a los navegantes que pasan por su parajes” y éstas “devoraban a los imprudentes” (483-84). Esta analogía se hace clara en las palabras de Grimal al explicar que “cuando comenzó a oír la voz de la[s] sirena[s], Ulises sintió un invencible deseo de [hu]ir hacia ella[s]” (484). Así, Hugo Graubel se hipnotiza con la voz de Selena, quedando verdaderamente atrapado por su canto, del mismo modo que Ulises no pudo resistir un gran deseo de acercarse al ser que lo provocaba. Hugo “se ahoga, se muere de ardor allí mismo y es la muerte el terror esperado, el cuerpo distendido entre un sonido y un ardor a quemarropa, el dedo en llaga y la voz de su penuria cerca. [...] Se deja ir, cierra los ojos y se deja ir, [...]. Ya no lucha, se entrega” (210). La entrega casi involuntaria que sufre Hugo ante la voz de Selena, permite enlazar aún más al travesti con la sirena, tanto en su complejión dual como en el efecto que puede causar.

Del mismo modo que la autora coloca al travesti análogo a la sirena, existe otro factor que implica, nuevamente, la ambigüedad. Sirena Selena es un(a) adolescente, y por consiguiente su edad es otro factor que está en esa frontera que implica dualidad, pues aunque no se trate de la dicotomía mujer-hombre, muestra la relación entre ser mujer y niña (o niño). Según Hortensia Morell, “Santos-Febres insiste en la transitoriedad biológica de todos ellos enfocándolos en sus respectivas adolescencias, y dibuja réplicas de la androginia de Sirena en su doble dominicano, Leocadio” (14). Así, Santos-Febres nos muestra que la inmadurez biológica (física y mental) podría ser otro factor que imposibilite el que su personaje ejecute una mimesis satisfactoria de la construcción social de la mujer.

De esta manera, la mimesis que reproduce Sirena Selena juega con el efecto dual que provoca. Coetáneamente, crea efectos que se desencadenan de la idea y de la forma. Esto se ilustra durante el transcurso de la novela donde el travesti, como artista o artífice (pintor para Platón) de su concepción de la construcción del arquetipo *mujer*, confronta a los lectores con su figura, pues ni siquiera sabemos si percibirlo(a) como mujer, como hombre, como niño o niña, o inclusive como un(a) no-mujer. Por ejemplo, es una constante ver en el texto expresiones como: “Miren eso, eso no es una mujer” (18); “[...] aquella criatura, aquel ángel caído, aquel perfil de niña marimacha [...]” (50); “[...] quién era aquel muchachito que tan bien sabía convertirse en la imagen de la perdición, [...]” Quién era aquel nene que delatándose se borraba bajo las máscaras de su juego para seducirlo” (108), etc. De todas formas, esa imposibilidad de traducir al travesti en mujer u hombre se resuelve únicamente nombrándolo(a) como lo que es, un travesti. Pero, esta denominación se da de forma individual por los distintos descifradores del cuerpo del travesti, que al pasar por un enfrentamiento directo con el efecto que produce la *simulación* de éste, define su dualidad, eliminando cualquier pretensión de resolverla.

Para ilustrar esto, la autora hace que el lector, como otro descifrador más, reconozca por sí mismo la validez de la simulación del protagonista. Entonces, el lector reconoce y acepta que la ambigüedad de esa realidad está condicionada y se diferencia de los demás por las maneras que son utilizadas por todos para ejecutar la construcción social y darle forma al arquetipo que cada uno aspira a ser. Así, al final de la obra, en el encuentro sexual con Hugo Graubel, Selena decide darle uso a sus órganos genitales según lo estipulado por su composición biológica. Por lo tanto, ésta ejerce el rol de penetrar, cosa que una mujer no puede hacer con su órgano sexual. Es justamente en este momento cuando el lector queda confrontado con el poder que tiene el travesti de confundirnos desprendiéndose de una realidad dada, para formar la propia, igualmente válida y real. Selena nos engaña durante toda la novela haciéndonos creer que su propósito ulterior es querer ser una mujer. Pero luego nos desarticula todo el proceso o *devenir* que representó en su cuerpo, en su narrativa, dándole peso al *devenir* proveniente del arquetipo que sus cualidades biológicas le permiten, según los parámetros sociales establecidos que se desprenden de la analogía: falo - penetración - hombre. Además, Selena tenía una promesa de no volver a dejarse penetrar, detalle que acentúa su dualidad, ya que ni siquiera puede jugar a ser penetrado(a) y así crear una ilusión del supuesto rol femenino en el acto sexual. Entonces, a raíz de esa misma promesa que Selena le había hecho a su amiga Valentina, ésta anticipa lo que sucede en la novela diciéndole a la sirena: “[...] pero a ti no te clava nadie más” (89). Por esta razón, Sirena es una simulación de mujer que ni siquiera es penetrado(a), lo cual subraya la interrogativa en la que se halla, pues nos recuerda que el travesti siempre estará en la duda de si en el momento decisivo cumplirá su promesa o decidirá llevar su imitación a otro nivel, cambiando el modo empleado.

Un claro indicio en el texto sobre el proceso que atraviesa el travesti al tomar conciencia de la construcción social que es ser mujer se observa en toda alusión que se hace a los productos femeninos, como maquillajes, ropa y calzado de mujer; elementos que han sido atribuidos, a lo largo del tiempo, a la mujer. Por ejemplo, cuando Selena está preparándose para su primera presentación en el hotel, se dice que,

Entró en el baño tocador la maestra de ilusiones con su caja repleta de bases, polvos, afeites postizos y magia. [...] Luego, escudriñó la cara de su discípula, para comprobar si estaba del todo depilada. Después de no encontrar ni un solo chivo de barba sin afeitar, Miss Martha Divine, maestra entre maestras, aplicó hasta el cuello de la Sirena una pasta de base pancake marrón rojizo para tapar las áreas ensombrecidas de la barbilla. Mucho era el emplaste que difuminar. Así lograría esconder los poros grandes que, alistándose para barba de hombre, respondían al llamado de las hormonas traicioneras. Aquella base era arma fundamental en la guerra declarada contra la propia biología. No le gustaba mirarse a la Selena 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)

Como vemos, el lector se hace conciente en el transcurso de la novela de que el travesti, a pesar de estar cumpliendo esa función mimética donde toma la construcción social de la mujer, se va construyendo y (re)construyendo tomando como uno de los medios, el maquillaje, imitando así no sólo la apariencia ulterior que el maquillaje le otorga, sino también haciendo una mimesis del mismo proceso que hace cualquier mujer al maquillarse y cubrir las “imperfecciones” del rostro.

Del mismo modo que estos elementos son importantes para la construcción que el travesti necesita al crear la figura de una mujer a fin de completar su mimesis, es importante tomar en

cuenta los gestos que éste(a) debe adoptar puesto que no sólo se trata del medio o material utilizado, sino de la manera en que se hace la mimesis. La manera de actuar del travesti, el performance, termina por definirlo. Por ejemplo, Martha Divine conoce claramente que la sociedad establece dos formas de actuar, de acuerdo a las construcciones establecidas. A ésta, “de nada le serviría una producción masculina a estas alturas. Ya había olvidado la coreografía que dan al género su verdadera realización” (117). Divine, a pesar de que sus partes biológicas corresponden al hombre, ni siquiera recuerda cómo actúa uno, separando sin duda lo biológico e interno de lo social y externo. Sobre esta misma manera de actuar que define a la mujer, la voz narrativa nos habla sobre Solange, esposa de Graubel, haciendo el cuestionamiento: “¿A cuántas veladas tuvo que arrastrar los pies sin ganas para estudiar la sutil coreografía de gestos, saludos y costumbres de sobremesa? El dinero del marido es ingrediente importante, pero lo que en verdad revela la clase es la minuciosa, estudiada y constante puesta en escena de la elegancia” (215).

De igual forma en que Solange es vista como una mujer, luego, poco a poco, se va descomponiendo su construcción y se va revelando ante los ojos del lector otra realidad. Ella también juega con estos modos de imitación y alude a la forma de actuar o comportarse, como el factor más importante para lograr con mérito el propósito de proyectar a una mujer. Estas construcciones sociales están enmarcadas en un pensamiento generalizado en la sociedad. Así, Santos-Febres lo sintetiza (de)construyendo estas ideas al narrar el baile de Leocadio (personaje análogo a Selena) con Migueles: “Uno hombre, el otro mujer, aunque puede ser el más chico, que no necesariamente sea un hombre el más fuerte ni el más grande que el otro, sino el que dirige, el que decide, el que manda. Hay muchas maneras de mandar, muchas formas de ser

hombre o ser mujer, una decide. A veces se puede ser ambas sin tener que dejar de ser ni lo uno ni lo otro” (258).

Asimismo, la autora muestra lo que sus personajes han ido hilvanando a través de toda la novela, haciendo constar que ser hombre o mujer no tiene nada que ver con sus componentes físicos, sino que se relaciona con un modo de comportarse y un cuerpo en donde presentar dicho comportamiento, respaldado por elementos, como el maquillaje, que acentúan y complementan el efecto de ese comportamiento.

A diferencia del travestido, los heterosexuales, las “locas”, los “bugarrones”, e inclusive los transexuales, son artífices del arquetipo mujer u hombre y lo plasman en su cuerpo. En cada caso, ese proceso se manifiesta de manera diferente, precisamente porque construyen esa idea. Entonces, es evidente que la construcción social de estos arquetipos afecta y dirige a todos los seres humanos en un esfuerzo por buscar la identidad al traducirla a un texto-cuerpo. En el caso del transexual, podemos decir que explícitamente no imita la construcción social, sino que al pasar por una intervención quirúrgica en la que le cambian los órganos sexuales, imita el arquetipo según esa nueva composición biológica. Posiblemente, el travesti que se percató de que su lugar como simulador es bidimensional, termine siendo un transexual. Un ejemplo de esto aparece en la novela cuando refiriéndose a Martha Divine, manager de Selena, se dice:

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

Cuando Martha Divine descansa en un solo cuerpo, descansará, tal vez, de la realidad ambigua que encarna y pasará a la realidad de la mayoría, debido a que para ser se vale del arquetipo y no de su imitación.

Del mismo modo, tanto en el caso de la “loca” como el del “bugarrón”, o inclusive en cualquier otra clasificación del “gay” u homosexual, hay un proceso paralelo al del heterosexual y al del transexual. Estos se diferencian en que se comportan ambiguamente, aún representando al arquetipo hombre, pues no lo proyectan del mismo modo sino que crean su imagen utilizando algunas maneras que han sido construidas e institucionalizadas como partes del arquetipo mujer; modos que según los parámetros establecidos serían incorrectos en un hombre. Pero al mismo tiempo se visten como hombres y la sociedad los reconoce como tal aunque al contrastarlos con los heterosexuales quedan (des)centralizados debido a que fallan en seguir el arquetipo según el acostumbrado *devenir* social. Evidentemente, no crean simulación como el travesti, pues no están tratando de identificarse como mujer.

En definitiva, dentro de la crítica y teoría literaria es vital señalar una tradición que proviene tanto de Platón como de Aristóteles. Pero también se pueden presentar otras condiciones en donde quedan plasmadas esas diferencias fundamentales de ambos filósofos, siendo una de éstas el recurso que usa Mayra Santos-Febres, la creación de personajes que contienen en sí mismos esa dualidad primordial entre la idea y la forma existente en la filosofía occidental.

Obras Citadas

González-Allende, Iker. “De la pasividad al poder sexual y económico: el sujeto activo en

Sirena Selena” *Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana* 34.1 (Mayo 2005): 51-64.

Grimal, Pierre. *Diccionario de Mitología Griega y Romana*. Barcelona: Paidós, 1981. 483-4.

Morell, Hortensia. “Las paradojas de la masculinidad en *Sirena Selena vestida de pena*.” *Caribe* 8.2 (2005-06): 7-18.

Rodríguez Jiménez, Rubén. “Escritura transexual y borrón de identidad en *Sirena Selena Vestida de Pena*.” *Ciberletras* 9 (Julio 2003): 1-15.

Santos-Febres, Mayra. *Sirena Selena Vestida de Pena*. Barcelona: Mondadori, 2000.

Sarduy, Severo. *La simulación*. Caracas: Monte Ávila editores: 1982.