

# Reacción y resistencia: santería, hierbas, y otros mejunjes en las obras de Mayra Santos Febres *Sirena Selena vestida de pena (2000)* y *La amante de Gardel (2015)*

CENTRO DE ESTUDIOS LATINOAMERICANOS  
UNIVERSIDAD NANZAN  
Perspectivas Latinoamericanas, 21, pp. 37-62  
Recibido: 2-VII-2024  
Aceptado: 16-XII-2025  
Publicado, versión impresa: 19-III-2026  
ISSN 1880-019X  
Publicado, versión electrónica: 1-IV-2026  
ISSN 2759-1093  
© La autora 2026

**Luz E. RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ**

Clark Atlanta University, USA

## Resumen

Este trabajo examina cómo Mayra Santos Febres presenta en su obra los mitos originados en la religión yoruba, manifestados en la santería y el Paradigma de Ifá. Además, explora cómo es presentado el uso de plantas y hierbas medicinales a través de las curanderas. Para esto se tomarán en consideración las novelas *Sirena Selena vestida de pena* (2000) y *La amante de Gardel* (2015). El enfoque analítico de este trabajo parte del concepto de la negritud, el cual nos remite a temas como la religión, el racismo y la marginalización desde una perspectiva racializada. Examinando el rol preponderante de la religión, los ritos, las hierbas, las cociones y los remedios en las obras indicadas, se demostrará cómo a través de estos elementos se desempeñan las dinámicas de poder, reacción y resistencia que a su vez mantienen el bienestar físico y espiritual de los personajes, mientras fortalecen las relaciones con sus comunidades.

## Palabras clave

Mayra Santos Febres, santería, religión yoruba, hierbas medicinales, Paradigma de Ifá

## Introducción

Cuando se habla de la literatura afro-puertorriqueña, uno de los nombres más reconocidos es el de la escritora Mayra Santos Febres. La autora puertorriqueña es poeta, cuentista, ensayista y novelista. Comenzó a publicar poemas desde 1984 en revistas y periódicos internacionales tales como *Revue Noir* en Francia, *Casa de las Américas* en Cuba, *Página Doce* en Argentina y *Latin American Revue of Art and Literature* en Nueva York. Mayra Santos Febres ha ganado numerosos premios por su obra literaria tanto a nivel local como internacional, incluyendo el Premio de Letras de Oro, el Premio Juan Rulfo, el Premio Primavera y el Prix Nationale de Litterature de l'Academie de Pharmacie, entre otros. Ha sido profesora visitante en Harvard y Cornell University. Actualmente es catedrática en

la Universidad de Puerto Rico, recinto de Río Piedras, donde dirige el taller de narrativa, además de ser gestora social.

Son muchos los artículos y disertaciones que se han escrito sobre la obra de Mayra Santos Febres. Ejemplos de ellos son: «She Sings Boleros: Santos Febres' *Sirena Selena*» (2001) de Debra Castillo; *La construcción del travesti en Sirena Selena vestida de pena* (2005), tesis de maestría escrita por Alexandra Pagán Vélez; «Translating Queer Caribbean Localities in *Sirena Selena vestida de pena*» (2009) por Juana María Rodríguez; o «Cuerpo, deseo y lenguaje en *La Celestina* y *Sirena Selena vestida de pena*» (2007) de Elizabeth Montes Garcés. Irene del Río Gabiola escribió el artículo titulado «A Queer Way of Family Life: Narratives of Time and Space in Mayra Santos Febres's *Sirena Selena vestida de pena*» (2007); y contamos con «El cuerpo femenino como laboratorio en *La amante de Gardel*» (2020), por Luz N. Negrón; y «El poder de la voz y del acto de narrar en *La amante de Gardel*» (2024) de Piazza, entre muchos otros. La mayoría de ellos se enfocan en la marginalización racial, de género/sexualidad y socioeconómica, siempre atravesada por la colonialidad. Además, también se exponen los temas de la mujer, la nación, la noción del sujeto femenino, la raza e identidad, entre otros. También existen investigaciones sobre la construcción y deconstrucción de subjetividades femeninas, de categorías fijas y de género, de marcos identitarios, del cuerpo, de narrativas coloniales y patriarcales. Asimismo, también se ha discutido el erotismo y la subversión de la mujer negra y mulata<sup>1</sup> en su narrativa. Sin embargo, se debe añadir que, con la excepción, hasta cierto punto, del trabajo de Yvonne Denis Rosario *El mito literario yoruba en la mujer negra caribeña* (2022) y un artículo de Dawn F. Stinchcomb titulado «The Archetypes of the Inmaterial Bodies of the African "Supernatural": Transience, Sexual Ambiguity, and Santería in Contemporary Hispanic Caribbean Novels» (2013), no hay otros estudios rigurosos que hablen con detalle sobre la religión yoruba en las obras de Santos Febres.

Por ello, este trabajo examina cómo Mayra Santos Febres en sus novelas *Sirena Selena vestida de pena* (2000) y *La amante de Gardel* (2015) presenta los mitos originarios de la religión yoruba. Se centra en la santería y en cómo es presentado, particularmente en *La amante de Gardel* (2015), el uso de plantas y hierbas medicinales que llevan a cabo las curanderas. Para esto se utilizará el Paradigma de Ifá, el cual tiene que ver con la simbología y las imágenes de los diferentes orishas. El enfoque analítico de este trabajo parte del concepto de las religiones africanas entendidas desde la negritud, perspectiva que nos permite abordar temas como la religión, el racismo y la marginalización.

Lo innovador de este trabajo es que se enfoca en cómo los temas de la santería, las curanderas y el uso de las hierbas medicinales son presentados y manifestados en la obra de la autora puertorriqueña a través de los elementos míticos. Con este trabajo se contribuye al debate de raza, historia y género en el Caribe, específicamente en Puerto Rico, tomando como punto de partida la herencia religiosa africana y aportando a las cuestiones de género, la diversidad racial y heterogeneidad religiosa en la literatura afro-puertorriqueña.

## I. Resumen básico de las obras

*Sirena Selena vestida de pena* (2000) narra la historia de Sirena, un joven adolescente afrocaribeño, pobre, prostituto y travesti de Puerto Rico, que posee una voz extraordinaria para los boleros. Debido a su talento, vive entre la marginación social y la posibilidad de convertirse en una estrella. La trama sigue la relación entre Sirena y Martha Divine,

una mujer trans adulta y experimentada que actúa como su protectora, mentora y, en ocasiones, empresaria improvisada. Martha reconoce el talento de Sirena y la lleva a la República Dominicana para que se presente en clubes exclusivos donde podría conseguir oportunidades y dinero. En este nuevo ambiente aparecen figuras de poder como Hugo Graubel, un empresario dominicano adinerado cuya atracción por Sirena revela tensiones de clase, deseo, exotización y vulnerabilidad. A medida que Sirena asciende en el mundo nocturno, la novela explora la fragilidad de su identidad, el peligro constante que enfrenta por su marginalidad y la manera en que el deseo del público y de los hombres adinerados moldean —y a veces explotan— su figura. La novela teje temas de género, sexualidad, raza, pobreza, colonialidad y performatividad, mostrando cómo Sirena construye y habita un personaje que le ofrece poder y peligro al mismo tiempo.

Por otro lado, *La amante de Gardel* (2015) reimagina la visita real que el famoso cantante argentino Carlos Gardel hizo en Puerto Rico en 1935 desde la ficción histórica. La obra es narrada por Micaela Thorné, una mujer afrodescendiente puertorriqueña que se presenta como su amante secreta. Desde una perspectiva íntima y marginal, la novela no solo reconstruye una historia de amor atravesada por el deseo, la música y la memoria, sino que también incorpora el trabajo de las curanderas como un eje fundamental de conocimiento y supervivencia. A través de Micaela y su abuela Mano Santa, se visibilizan prácticas de sanación heredadas de saberes africanos y populares —el uso de plantas medicinales, rezos, rituales y cuidados del cuerpo— que operan como alternativas a la medicina oficial y como espacios de resistencia frente a la exclusión social y racial. En esta obra las curanderas encarnan una epistemología subalterna que sostiene la vida comunitaria y el bienestar físico y espiritual, especialmente en contextos de pobreza y marginalización. En este sentido, Santos Febres articula cuerpo, voz y sanación para cuestionar las jerarquías coloniales de raza y género, proponiendo una relectura crítica desde una cosmovisión afrocaribeña donde la memoria femenina y los saberes ancestrales ocupan un lugar central.

## II. Metodología y aproximación teórica

En *Sirena Selena vestida de pena* (2000) y *La amante de Gardel* (2015), la escritora puertorriqueña Mayra Santos Febres presenta personajes marginados —prostitutas, travestis, homosexuales y curanderas—, destacando que la mayoría de ellos son negros. El objetivo central de este estudio es analizar la construcción de la subjetividad negra y marginalizada en ambas obras, a partir de su articulación con prácticas religiosas afrocaribeñas, dinámicas de representación, procesos de transculturación y las performativas de género y sexualidad. Si bien la crítica ha reconocido la centralidad del sujeto marginal en la narrativa de Santos Febres, este trabajo responde a la observación de Yvonne Denis Rosario de que dichos análisis se han realizado «sin establecer claramente las posturas teóricas desde donde se plantean dichos análisis» (2022, p. 26). Es por eso que se propone un marco metodológico explícito que articula teoría cultural, estudios poscoloniales y crítica literaria afro-diaspórica. Por esta razón, el presente estudio delimita un marco metodológico preciso y se apoya en las propuestas de los siguientes teóricos.

El antropólogo y etnógrafo francés Claude Lévi-Strauss plantea cómo el modelo del mito sirve como una norma, pues se vive con él y por lo tanto se sostiene. Además, indica que el mito no es aislado, es inconsciente y tiene una estructura significativa en el ordenamiento social. En este trabajo, por medio de esa idea, se demostrará cómo

el mito se sustenta en la obra de Santos Febres como un elemento abstracto que surge de un ideario cultural. Este ideario se define por un sistema temporal, que combina las propiedades de la lengua y el habla y que por lo tanto tiene también una estructura permanente que pertenece al pasado. Es por esto que muchos mitos comienzan con frases como, por ejemplo, «Antes de la creación del mundo» o «durante las primeras edades» o, en todo caso, «hace mucho tiempo». Sin embargo, según Lévi-Strauss, «el valor intrínseco atribuido al mito proviene de que estos acontecimientos, que se suponen ocurridos en un momento del tiempo, forman también una estructura permanente. Ella se refiere simultáneamente al pasado, al presente y al futuro» (Lévi-Strauss, 1995, p. 232).

Continuando con el mismo tema, Gilbert Durand en *Estructuras antropológicas del imaginario* define el mito como «un sistema dinámico de símbolos, arquetipos y esquemas: sistema dinámico que, bajo el impulso del esquema, tiende a construirse un relato. El mito es ya un bosquejo de racionalización, porque utiliza el hilo del discurso, en el cual los símbolos se resuelven en palabras y los arquetipos en ideas» (2012, pp. 64-65).

También analizaremos en las obras el concepto de la otredad tanto en la cuestión de la homosexualidad, bisexualidad y travestismo en *Sirena Selena vestida de pena* como cuando se hable de los personajes principales en *La amante de Gardel*. En este caso, utilizaremos dos teóricos; uno es Homi Bhabha y el segundo, Stuart Hall. En cuanto a Bhabha, se hará referencia a las ideas del artículo titulado «Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse», específicamente a la idea de «it is almost the same, but not quite» (Bhabha, 1984, p. 126). Homi Bhabha, un estudioso de las situaciones post-coloniales, toma las ideas de Said como base para su discusión de la inherente ambigüedad de la figura autóctona que intenta mediar entre el poder y los sujetos de ese poder, ambigüedad que Bhabha discute como una especie de remedo (*mimicry*): «the desire for a reformed, recognizable Other, as a subject of difference that is almost the same, but not quite» (Bhabha, 1984, p. 126). Este aspecto se puede aplicar a nuestro análisis de las obras de Santos Febres, particularmente cuando Bhabha explica que:

Within that conflictual economy of colonial discourse which Edward Said describes as the tension between the synchronic panoptical vision of domination – the demand for identity, stasis – and the counterpressure of the diachrony of history – change, difference – mimicry represents an ironic compromise (...) as a subject of a difference that is almost the same, but not quite. Which is to say, that the discourse of mimicry is constructed around an ambivalence; in order to be effective, mimicry must continually produce its slippage, its excess, its difference (...) Mimicry is also the sign of the inappropriate, however, a difference of recalcitrance which coheres the dominant strategic function of colonial power, intensifies surveillance and poses an imminent threat to both “normalized” knowledges and disciplinary powers (Bhabha, 1984, p. 126).

Homi Bhabha presenta el poder imperial mediante un discurso que le niega su complejidad diacrónica a la cultura colonizada, representándola a través de esquemas reductores que la representan estáticamente hasta la impronta del poder. Los mimos, o agentes autóctonos, intentan asemejarse a las figuras imperiales en el poder sin nunca llegar a hacerlo completamente.

Por otro lado, el jamaicano Stuart Hall postula en su ensayo «El espectáculo del “Otro”» la manera en que nos diferenciamos los unos de los otros y cómo se establecen, refiriéndose al negro y al blanco, las relaciones de poder entre estos dos

polos. Además, discute en su trabajo la cuestión del estereotipo de los negros, aspecto que es importantísimo en este artículo. El etnógrafo señala que «Estereotipar a los negros en la representación popular era [...] común [...] La gente negra era reducida a los significadores de su diferencia física —labios gruesos, cabello rizado, cara y nariz ancha, y así sucesivamente» (Hall, 2010, p. 429). Asimismo, este artículo explora las prácticas representacionales de la diferencia y la «otredad». Conjuntamente examina la estereotipificación como práctica representacional explicando cómo funciona (esencializando, reduciendo, naturalizando, haciendo oposiciones binarias), las formas en que se enreda en el juego del poder (hegemonía, poder, conocimiento) y algunos de sus efectos más profundos, más inconscientes (fantasía, fetichismo, desmentida). Por último, considera algunas de las contra-estrategias que han intentado intervenir en la representación, trans-codificando imágenes negativas con significados nuevos. De este modo se abre una política de representación, una lucha sobre el significado que continúa y no está terminada.

Otra idea que se toma de Stuart Hall y que se aplica a este trabajo es el concepto de negritud que presenta en su artículo titulado «Cultural Identity and Diaspora» (1990). En su trabajo, Hall plantea que la identidad negra y caribeña no constituye una esencia fija, sino una construcción histórica marcada por la experiencia de la diáspora y un proceso constante de transformación (pp. 225-226). El experto dice que «Cultural identities come from somewhere, have histories. But, like everything which is historical, they undergo constant transformation» (p. 226). La negritud no es una esencia biológica ni una identidad cultural fija, la negritud se produce en contextos específicos de poder marcados por el colonialismo, el racismo y la experiencia diaspórica. Hall entiende la negritud como un posicionamiento: una identidad que se articula y se reconfigura continuamente a través de prácticas de representación, luchas políticas y relaciones de diferencia interna como clase, género, sexualidad y nación. En este sentido, lo negro no remite a un origen puro o estable, sino a un proceso dinámico de identificación que emerge en la tensión entre memoria, desplazamiento y resistencia. La negritud, para Hall, tiene un valor estratégico y político en tanto permite articular solidaridades y demandas frente al racismo, sin borrar la heterogeneidad y las contradicciones que constituyen la experiencia negra en la diáspora.

Desde la perspectiva de Stuart Hall, la negritud no constituye una esencia cultural fija ni una identidad homogénea, sino una posición históricamente construida, producida en contextos específicos de poder, representación y diferencia. Este concepto resulta particularmente productiva para el análisis de *Sirena Selena vestida de pena* y *La amante de Gardel*, donde la autora problematiza lo negro como una identidad diaspórica y relacional, atravesada por el mercado, la memoria y la mirada colonial. Estas ideas de Hall son imprescindibles para nuestro análisis pues, en ambas novelas, la negritud se articula como un proceso de devenir que emerge en el cruce entre raza, clase, género y sexualidad, desplazando la noción de una identidad afrodescendiente esencializada hacia una comprensión dinámica y conflictiva.

Otro planteamiento y método que es muy importante en este trabajo es el que presenta la académica Georgene Bess Montgomery en su libro titulado *The Spirit and the Word: A Theory of Spirituality in Africana Literary Criticism* (2008). Este libro utiliza un método informado por las ideas y la cosmovisión de Ifá, un antiguo sistema espiritual africano, para desbloquear niveles más profundos de significado en la escritura de los pueblos africanos. El libro sostiene que esta metodología, que ella denomina Paradigma de Ifá,

puede crear «a new source of intellectual fermentation [involving] magic, precognition, imagination» que «the experts of facts do not know or recognize» (Smith, 1994, p. 140).

La investigadora sugiere que en lo que se conoce como la diáspora africana (pueblos africanos dispersos por todo el mundo debido a la esclavitud, la migración forzada u otras formas de movimiento entre países y continentes) existen nociones inexplicables sobre el yo, la deidad y la experiencia. Estas nociones, que a menudo no se recuerdan conscientemente como arraigadas, afectan de todos modos a las interpretaciones que las personas tienen del mundo que las rodea. Bess Montgomery llama su método crítico el «Ifa Paradigm» —en español el Paradigma de Ifá— y argumenta que, aunque algunos de los escritores que ella entrevistó para su investigación reconocieron que la espiritualidad de algún tipo era parte de sus visiones del mundo, «whether or not the writer subscribes to some notion of Ifá, the Ifá Paradigm is a method, not a religion, and can be applied to the interpretation of their text» (Bess Montgomery, 2008, p. xvi).

Para aplicar el Paradigma de Ifá a la crítica de los textos elegidos, la escritora propone que se hagan dos preguntas: (1) ¿El uso del lenguaje simbólico en la narración sugiere la influencia de las tradiciones culturales africanas en la diáspora? (2) ¿Qué tradiciones culturales específicamente ayudaron a dar forma al trabajo y cómo podrían estar representadas en la comunidad? Utilizando estas preguntas, el crítico o el escritor mismo analiza la demografía de las ubicaciones geográficas particulares que ayudan a dar forma a la sensibilidad de la obra. De esta manera, el crítico utiliza la obra para descubrir más sobre la sociedad, para comprender mejor por qué el lenguaje se usa tal como es, y por qué las imágenes se usan de una manera particular en una sociedad determinada.

Otro teórico importante en este trabajo es Ángel Rama y su concepto de transculturación<sup>2</sup>. Muchas personas, incluyendo académicos, cuando hablan o discuten las religiones africanas usan los términos de hibridez, criollización, mestizaje, sincretismo, interculturalidad o transculturación. Sin embargo, la cuestión de la religión africana, en este caso la yoruba, es mezcla de otros espacios y en el Caribe ha producido algo más, pues ha generado fenómenos imposibles de prever. La mezcla de conceptos diversos es parte de la cultura caribeña y todos ellos se ven de una forma u otra a través de la transculturación. Por eso, decimos que es la transculturación lo que permite la continuidad, la mezcla. Es a través de ella que se abren los caminos, las encrucijadas, de lo que implica vivir en las ambivalencias y ambigüedades de varios mundos y realidades, situación que se radicaliza en las obras literarias que analizaremos.

El discurso sobre la transculturación de Ángel Rama ha sido reconocido como una de las contribuciones más fértiles a la literatura no solo latinoamericana, sino del mundo. Su propuesta rediseña el mapa cultural latinoamericano, destacando su multiplicidad y su densidad a la vez que propicia un rescate para las letras modernas continentales, de las literaturas articuladas a las culturas regionales y campesinas. Sin embargo, hay que aclarar que la idea de «transculturación» no es propia de Ángel Rama. Había sido enunciada por el etnólogo y estudioso de la cultura cubana Fernando Ortiz en 1940 en su libro *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*. El etnólogo definía claramente dos conceptos: «aculturación» y «transculturación». Aculturación es el proceso por el cual una cultura dominada recibe pasivamente ciertos elementos de otra y en la cual, al mismo tiempo, se presenta una cierta «deculturación». Sin embargo, la «transculturación» es el proceso por el cual una cultura adquiere en forma creativa ciertos elementos de otra. Ortiz había planteado que toda transculturación implica una inicial deculturación parcial, es decir, una pérdida de elementos. En contraste, Rama sugiere que la energía dinámica de la

cultura es capaz de seleccionar, autónoma e intencionadamente, ciertos materiales para su reelaboración.

En el libro titulado *Los procesos de transculturación en la narrativa latinoamericana* (1975)<sup>3</sup> Ángel Rama asumió la idea de la transculturación. Según Rama, la transculturación narrativa opera frente a estas opciones gracias a una «plasticidad cultural» que permite integrar las tradiciones y las novedades. Esto, según el autor, se logra incorporando los nuevos elementos de procedencia externa a partir de la rearticulación total de la estructura cultural propia (Rama, 1975, p. 15). Por eso, se puede decir que el sistema narrativo se nutre a través de la diversidad del libro extranjero a la vez que se sustenta de la tradición oral y otros elementos de tradiciones autóctonas.

No obstante, Rama se fue dando cuenta de los vacíos y complicaciones de su teoría y más adelante escribió varios ensayos que incorporó en su libro *Transculturación narrativa en América Latina* publicado en 1982. En el mismo, el autor hace referencias al concepto de transculturación de Ortiz e introduce algunas correcciones a «su» concepto. Rama, según apunta Sobrevilla, decía que en su diseño no se atendían suficientemente los criterios literarios de selectividad y de invención que eran propios de la «plasticidad cultural» (Sobrevilla, 2001, p. 22). Adicionalmente, la selectividad, según Rama, no solo debería aplicar a la cultura extranjera, sino, sobre todo, a la propia (Rama, 1982, p. 39).

Además, el crítico uruguayo señala en su libro sobre la transculturación la persistencia del carácter específico de las culturas regionales, aun frente a las presiones homogeneizadoras impuestas por el avance de la modernización. Lejos de ser anuladas por dicho proceso, estas culturas locales despliegan, mediante operaciones transculturadoras, mecanismos de resistencia que les permiten conservar su particularidad histórica y simbólica. En este planteamiento se encuentra la clave teórica que permite deslindar y dilucidar el concepto de transculturación en las narraciones analizadas en este trabajo, pues como advierte el mismo Rama,

disolver un componente irreductible que pertenece a los orígenes étnicos, a la lengua, a las tradiciones, a las circunstancias siempre propias y originales de su desenvolvimiento [...] podemos encontrar similares operaciones literarias y ejercicios comunes de un cierto imaginario popular afín, pero jamás podríamos equipararlas estrictamente (p. 97).

Por otro lado, también son relevantes los trabajos de Judith Butler y cómo estos se intercalan con las obras a discutir. Para esto se utilizará el libro *Deshacer el género* (2006), que recoge reflexiones de la autora sobre el género y la sexualidad, centrándose en el nuevo parentesco, el psicoanálisis y el tabú del incesto, el transgénero, el intersexo, las categorías de diagnóstico, la violencia social y la labor de transformación social.

A partir de la teoría feminista y la teoría queer, Butler considera las normas que rigen —y no lo consiguen— el género y la sexualidad en tanto que vinculadas a las restricciones de una categoría reconocible de persona. El libro supone un replanteamiento de su pensamiento inicial sobre la performatividad del género en *El género en disputa* (2007).

La parte que nos interesa de su obra es la crítica a las normas de género que se sitúan claramente dentro del marco de la tenacidad y la supervivencia humanas. «Hacer» el propio género exige en ocasiones «deshacer» las nociones dominantes de la categoría persona. La autora escribe sobre la «nueva política del género» surgida en estos últimos

años, una combinación de movimientos interesados por el transgénero, la transexualidad, el intersexo y sus complejas relaciones con la teoría feminista y la teoría queer.

### III. Las religiones africanas en el Caribe

El desorden jurídico en las colonias ibéricas permitió a los hacendados criollos todo tipo de abusos y libertades con los esclavos. No obstante, a diferencia de las colonias británicas, las regulaciones existentes en cada periodo, y el carácter de la colonización peninsular, permitieron que los esclavos pudieran tener toques de tambores, bailes y celebraciones. El colono español siempre estuvo más interesado en la capacidad productiva del esclavo que en su fe y creencias. Como bien indican los estudiosos, ni los colonos ni los mayores acostumbraban a entrar en los barracones y es por esto por lo que el esclavo pudo mantener de forma oral sus creencias religiosas, rasgos de su lengua, y en general la cultura, aspectos que fueron extirpados en las colonias británicas.

Otro aspecto importantísimo que contribuyó al arraigo de las religiones africanas en el Caribe y en otros países latinoamericanos fue la iglesia católica. La presencia de esta en las colonias españolas y portuguesas fue una herramienta de valor insospechado para que los esclavos encontraran la forma de preservar sus creencias sin que la misma iglesia se diera cuenta. Ciertamente, el clero y su labor de conversión y catequización en los ingenios, como apunta Narciso Hidalgo en su artículo, «fue superficial y en gran medida simbólica. Las visitas del sacerdote, de tarde en tarde, a las dotaciones de esclavos quedaban sujetas a las necesidades productivas del ingenio» (Hidalgo, 2007, p. 13). Como es de conocimiento general en el Caribe, durante la esclavitud la Iglesia fue siempre aliada de los hacendados.

No obstante, el hecho de que el catolicismo, a diferencia del protestantismo, es una creencia con base iconográfica permitió que las creencias de origen africano se asociaran con los santos católicos: orishas y deidades de la Regla de Ocha, la Regla de Palo Monte y la Regla Kimbisa, entre otras, lograron subsistir por el proceso de asimilación y sincretismo religioso. De este modo, los esclavos asimilaron, reinterpretaron e incluso se apoderaron de algunos de los elementos litúrgicos del catolicismo como las oraciones, el persignarse y el agua bendita, elementos que contribuyeron a que su práctica fuese más efectiva.

Es importante reiterar que cada regla o sistema religioso tiene sus variantes. Como bien indicó Bess Montgomery, estas diferencias dieron lugar a que predominaran y se crearan otras ideas, otros cultos, con la misma base (G. Bess Montgomery, comunicación personal, 29 de junio de 2024). Esto hizo, tomando las palabras de Narciso Hidalgo, que surgiera una nueva creencia: no totalmente africana, no exclusivamente católica (Hidalgo, 2007, p. 13). Veamos entonces la cosmogonía de la religión yoruba y el Paradigma de Ifá que es parte crítica en esta investigación.

### IV. Cosmogonía yoruba

Con el fin de lograr una comprensión clara y rigurosa, resulta imprescindible delimitar los parámetros mediante los cuales este estudio define el Paradigma de Ifá, así como explicar la forma en que dicho paradigma será aplicado. Ifá, parafraseando a Georgene Bess Montgomery, es una antigua cosmología, cosmovisión y filosofía espiritual y es, a su vez, una combinación compleja de teología y ritualidad. Como tal, es un microcosmos de

la vida, el pensamiento y la cosmología africana, basado en una espiritualidad profunda que enfatiza la conexión íntima e inherente entre todos los seres vivos y muertos. Central para Ifá es la creencia de que ashé, la fuerza rítmica pulsante de la vida, es la verdadera naturaleza de las cosas. Todas las cosas tienen esta energía dinámica y maleable. Impregnada de este sistema espiritual está la creencia en un solo Dios y en el profeta Orunmila<sup>4</sup>, quien fue testigo de la creación del mundo, conoce todas las cosas desde el principio hasta el fin, y se le dio el don de la adivinación (Bess Montgomery, 2008, pp. 8-9).

Además del Ser Supremo, existen también divinidades secundarias a las que se le llaman orishas, estos son, citando a Bess Montgomery, «energies that represent various aspects of the Supreme Being» (Bess Montgomery, 2008, p. 9). Ejemplos de estos son Changó, Obatalá, Oshún, Yemayá, Ogún, Eshu, y Oya. Ellos representan diversos elementos naturales: Changó, el relámpago y el trueno; Obatalá es el creador de la tierra y escultor del ser humano; Oshún, el río; Yemayá, el mar; Ogún, el monte; Eshu, los caminos; y Oyá, el viento. Además, cada orisha está asociado a un número y a un(os) color(es) y tienen ciertas características y rasgos. Sobre este tema, Bess Montgomery enfatiza que «Ifá emphasizes the importance of ancestors and ancestors' reverence. Above all, Ifá stresses (...) "good character". Ìwà-peḷé is the motivation behind all actions-ritual, sacrifice, initiation, ancestor reverence, Òrìṣà worship and is the guiding principle by which Ifá practitioners live» (p. 9).

A su vez, las enseñanzas y las doctrinas de Ifá están contenidas dentro del Sagrado Corpus de Ifá, el cual contiene 256 Odù, cada uno de los cuales representa a una energía particular. Estos Odù, parafraseando a Bess Montgomery, son historias sagradas, versos y escrituras que proporcionan sabiduría y guía moral. Impregnado en las tradiciones orales, el Odù sagrado consiste en proverbios, mitos, lecciones, canciones y bailes, poemas de alabanza a Olordumare, y a los 401 Irunmole, quienes son las diferentes energías y espíritus, incluyendo los orishas. Para cada situación hay un Odù y un verso que lo acompaña, los cuales son revelados a través de la adivinación por un sacerdote o sacerdotisa entrenada, una persona iniciada en Ifá y/u orisha (Bess Montgomery, 2008, pp. 8-9). Por otro lado, para que los interesados entren a la religión yoruba requieren de la iniciación de un Babalawo.

El Babalawo y las Iyaonifa<sup>5</sup> son los sacerdotes de Ifá, pueden predecir el futuro y cómo manejarlo a través de su comunicación con Orunmila. Esto se hace consultando a Ifá a través de la cadena de adivinación llamada *Opele*, o semillas sagradas llamadas *ikin* sobre el tablero de adivinación de Ifá. En la santería o religión yoruba, el Babalawo es reconocido como clérigo y actúa como tal en la comunidad. Un Awo es el consultor espiritual para los clientes y aquellos que deben ser asistidos para conocer a su orisha tutelar e iniciarse en la tradición espiritual de los orishas.

En las próximas secciones veremos cómo Mayra Santos Febres en *Sirena Selena vestida de pena* (2000) y *La amante de Gardel* (2015) presenta los orishas, sus imágenes, los simbolismos de la religión yoruba, las hierbas, el llamado a los ancestros, y los trabajos y representación de las curanderas<sup>6</sup>.

## V. *Sirena Selena vestida de pena*

Mayra Santos Febres es una de las más importantes escritoras contemporáneas y se ha instalado en el panorama de la literatura caribeña de manera firme. En sus trabajos

el cuerpo, la negociación, el poder, y el discurso son temas importantes que siempre salen a colación. Por la importancia de su obra son numerosos los artículos, ensayos, disertaciones y libros que se han escrito, particularmente sobre *Sirena Selena vestida de pena*. Entre ellos se encuentran «She Sings Boleros: Santos Febres' *Sirena Selena*» (2001) de Debra Castillo, «*Sirena Selena vestida de pena: A novel for the New Millenium and for New Critical Practices in Puerto Rican Literacy and Cultural Studies*» (2003) de Alberto Sánchez Sandoval, *La construcción del travesti en Sirena Selena vestida de pena* (2005), tesis de maestría escrita por Alexandra Pagán Vélez; «Translating Queer Caribbean Localities in *Sirena Selena vestida de pena*» (2009) por Juana María Rodríguez, y «Cuerpo deseo y lenguaje en *La Celestina* y *Sirena Selena vestida de pena*» (2007) de Elizabeth Montes Garcés. Irene del Río Gabiola escribió el artículo titulado «A Queer Way of Family Life: Narratives of Time and Space in Mayra Santos Febres's *Sirena Selena vestida de pena*» (2007); Iker González Allende también aportó sobre el trabajo de la autora en «De la pasividad al poder sexual y económico: El sujeto activo en *Sirena Selena*» (2005); y Cecile Eveng publicó un artículo titulado «Identidades periféricas en *Sirena Selena vestida de pena* de Mayra Santos Febres y en *La bastarda* de Trifonia Melibea Obono» en el libro titulado *Construcciones culturales y políticas de género* (2020).

Estos y otros trabajos cubren extensos análisis sobre diferentes temas como el poder, el cuerpo, la marginalización, el género, la raza, la historia, etc. Sin embargo, son muy pocos los que tratan los temas de la religión yoruba en su trabajo. El propósito de este artículo es examinar cómo nuestra autora presenta ese tema soslayado e identificarlo a través de los símbolos e imágenes que utiliza. Comenzaremos entonces con su primera novela, *Sirena Selena vestida de pena*.

Cáscara de coco, contenido de jirimilla azul, por los dioses dí, azucarada selena, succulenta sirena de las playas alumbradas, bajo un spotlight confíesate, lunática. Tú conoces los deseos desatados por las noches urbanas. Tú eres el recuerdo de remotos orgasmos reducidos a ensayos de recording. Tú y tus siete moños desalmados como un ave selenita, como ave fotoconductor de electrodos insolentes. Eres quien eres, Sirena Selena... y sales de tu luna de papel a cantar canciones viejas de Lucy Favery, de Sylvia Rexach, de la Lupe sibarita, vestida y adorada por los seguidores de tu rastro... (Santos Febres, 2000, p. 7).

Este es el primer capítulo de la obra que nos ocupa. La autora comienza con estas líneas, las cuales a primera instancia se leen como un conjuro, con procedimientos seductores cercanos a la magia. Parece un conjuro de encantamiento. Sin embargo, a medida que se analiza podremos encontrar otras pistas. Para esto vamos a utilizar el método de Bess Montgomery del Paradigma de Ifá.

Como se presentó anteriormente, la académica norteamericana señala que para aplicar el Paradigma de Ifá a la crítica de los textos elegidos hay que hacer dos preguntas: (1) ¿El uso del lenguaje simbólico en la narración sugiere la influencia de las tradiciones culturales africanas en la diáspora? (2) ¿Qué tradiciones culturales específicamente y cómo podrían estar representadas en la comunidad ayudaron a dar forma al trabajo? Contestemos entonces la primera pregunta.

Obviamente, desde este primer capítulo la narración nos grita que sí. Vemos definitivamente los símbolos, están marcados. Si tomamos la primera oración, por ejemplo, nos damos cuenta de que, nombrando el coco, el color azul, el llamado a los

dioses, el azúcar, todos estos son símbolos de Oshún y Yemayá. Oshún es la diosa de las aguas dulces (ríos, cascadas), el amor, la belleza, la fertilidad, la sensualidad, la riqueza y la maternidad. Ella simboliza el poder femenino, la dulzura, pero también la resistencia y la fortaleza. A Oshún se la asocia con el color amarillo y el oro. Por otro lado, a Yemayá se le considera la madre de todos los orishas. Es la diosa del mar, la fertilidad, la maternidad y el amor incondicional. Ella es la protectora del hogar, los pescadores y la vida misma. Yemayá simboliza la naturaleza dual del mar (calma y tempestad) y la creación.

El coco y la miel (azúcar) son parte de los alimentos que más le gustan a Oshún, aunque también la cáscara de coco se utiliza para la adivinación. En su disertación titulada *La comida y los Orishas de Santería: Alimentando el bienestar de los creyentes* Riley Ellis informa que:

Ochún, seductora, coqueta, hermosa diosa [...], tiene un gusto por las gallinas amarillas, pero sus preferencias alimentarias no terminan allí. Más que nada, sin embargo, Ochún es golosa, adora cualquier cosa con azúcar: naranjas dulces, dulce de coco en almíbar, varias frutas en almíbar de miel y la lista continúa (Ellis, 2015, p. 5).

Por otro lado, los colores de Yemayá son el azul y el blanco y vemos estos colores reflejados en esa primera oración. El azul como adjetivo descriptivo de la jirimilla y el blanco como la luz del reflector. Además, el vínculo a la playa remite a Yemayá, pues ella es la dueña y señora del mar. A su vez está el referente a los siete moños. El número siete está también relacionado con Yemayá por los siete mares. Por otro lado, los moños se pueden conectar con Oshún, pues ella es en la mitología yoruba una experta estilista, y su relación con la cabeza y el cabello como elementos externos de los seres humanos está directamente conectada con el orí o cabeza espiritual.

La pregunta número dos dice: (2) ¿Qué tradiciones culturales ayudaron a dar forma al trabajo? Una de las tradiciones culturales que se ven a primera vista es el tema de la religión yoruba, como se explicó anteriormente. Otro de los temas es la alegoría del turismo en el Caribe posmoderno, costumbre tal vez para algunos de ir a las «islitas» de vacaciones, y otro tema de tradición cultural es el de las madrinas. También existe una diversidad de idiomas que ocasionalmente interrumpen la escritura en castellano, enriqueciendo las reflexiones críticas de las voces narrativas sobre el lenguaje del Caribe llamado «hispanoparlante». Este elemento también es parte de la cultura puertorriqueña por la situación política en la que se encuentra Puerto Rico.

La primera novela de Mayra Santos Febres, *Sirena Selena vestida de pena* (2000), se articula en torno a Sirena Selena, un joven, menor de edad, con una voz especial. Sin hogar, negro y pobre, parece predestinado a llevar su vida en la calle, hasta que lo descubre Martha Divine, travesti ya mayor y «con sangre de empresaria» (p. 8). En poco tiempo, ésta transforma a Sirena en un travesti cantante de boleros y decide dirigir su vida como su agente y ser una «madre con su hijito quinceañero» (p. 13). Puesto que en la isla se prohíben estas prácticas a los menores de edad, Martha Divine lleva a Sirena a la República Dominicana a fin de ganar dinero con los espectáculos que presentaría el joven en hoteles de lujo; luego, irían a Nueva York para realizar otros sueños. Tras una larga espera, Sirena y su madre-empresaria se dan cuenta de que el contrato prometido por Contreras, gerente de un hotel de lujo, no era concreto. Sin embargo, en lugar de encontrar el éxito esperado, Sirena conoce a Hugo Graubel, acertado hombre de negocios,

que se propone seducirlo por medio del pretexto de presentar un «*show*» (p. 155) privado en su casa. Para no depender de otros, Sirena se ve obligado a acceder a sus propuestas.

El título de la novela alude ya a un personaje «vestido de pena», una clara referencia al carácter del protagonista. Los nombres de los personajes son igualmente significativos: como ya se sabe, «Sirena» se refiere al mito del canto de las sirenas que por su fuerza seductora promete placer, pero lleva las naves al naufragio; «Selene», la palabra griega que significa «luna», es un símbolo bisexual y sugiere el carácter «lunático», extravagante del personaje. A su vez es una referencia a Yemayá, la cual posee los atributos míticos de la Luna. Por otro lado, y llevando esto a la mitología griega, en su *Banquete*, Platón describe la luna como andrógina, relacionándola con el momento de la concepción del hombre en el microcosmos y atribuyéndole la característica de la bisexualidad, mientras que vincula al Sol con el hombre y a la Tierra con la mujer<sup>7</sup>.

El terreno simbólico —término propuesto por Gilbert Durand para delimitar el campo de observación de la mitocrítica— se configura en la obra a partir de una constelación de elementos recurrentes: el nombre Sirena como figura mítica fundacional; su asociación con la luna y el poder de fascinación; las correspondencias intermitológicas que el texto establece con otros relatos míticos; así como la presencia de oraciones, conjuros y un léxico ritual que estructura el imaginario simbólico y orienta la experiencia narrativa. A través de estos, el lector y el crítico cualifican cada uno de los objetos, figuras e imágenes presentados en la novela. Como lo define Durand:

La “cualificación” consiste como dice Le Robert o Lapalisse, “en cualificar una cosa”, es decir en otorgar una valoración bien definida a un objeto, a un acto o digamos con Genette, a “un objeto”, o a “una situación”. El término que en gramática conocemos como “adjetivo calificativo”, en realidad tiene un origen jurídico técnico: en jurisprudencia, un acto está “cualificado” por un “código” (Durand, 2012, p. 110).

Estos códigos, como se hizo referencia en los párrafos anteriores, son ejemplos de los muchos que se observan en la narrativa de Santos Febres.

Si por una parte la luna fascina por su encanto, por otra destaca por su carácter artificial, ya que su luz es puro reflejo<sup>8</sup>. En la novela, la «selenidad» resulta el significante principal que se construye en torno a Sirena como personaje: desde el principio, en el primer capítulo a modo de conjuro se evoca como una criatura «cósmica» y divina, antes de convertirse en una creación «cosmética» de Divine. A otro nivel, el de la cultura popular, «Selena» recuerda por supuesto a la cantante chicana que póstumamente fue reconocida como una *latin crossover* por su música bilingüe, interpretada por Jennifer López en la película *Selena* (Gregory Nava, 1997).

En la literatura contemporánea del Caribe hispano, los avatares sexualmente ambiguos de los orishas, como por ejemplo Obatalá, Eleguá, e Inlé, entre otros<sup>9</sup>, se incluyen con frecuencia en novelas en las que los personajes transgénero, travestis, gays o lesbianas representan el centro narrativo. En este párrafo, por cuestión de espacio, voy a mencionar solo dos obras. Comienzo con la novela literaria *La patografía* (1998) del novelista *nuyorican* Ángel Lozada, donde el protagonista sexualmente ambiguo Ángel Luis narra la historia de tres generaciones de su familia —marginados, oprimidos y victimizados—, incluidos el inmigrante, la santera y la marica, en una estructura que es paralela a la de los patakies<sup>10</sup>. Además, la novela *Christ-like* (1999), del nominado al Premio Literario Lambda Emanuel Xavier, narra la historia de la vida del *nuyorican* Mikey X, un estafador

callejero de Manhattan, a medida que avanza en su crecimiento moral, sexual y espiritual, con la ayuda de los orishas, hasta el punto de la redención.

En la obra que nos ocupa, *Sirena Selena vestida de pena*, la autora afro-puertorriqueña Mayra Santos Febres converge temas de sexualidad con avatares de la cultura yoruba. Santos Febres es de las pocas novelistas del Caribe hispano que relacionan la fluida sexualidad de los orishas con la ambigüedad de género y el movimiento de los protagonistas. La autora es consciente de las prácticas religiosas africanas y su conocimiento de la subcultura travesti en Puerto Rico se debe, como ella muy bien ha señalado en sus cursos y presentaciones, a sus asociados homosexuales y travestis que la introdujeron a esta cultura. Ella demuestra conocimiento de los patrones de los antiguos orishas yoruba al representar los caminos de los orishas más populares en sus novelas y en algunos de sus cuentos.

En *Sirena Selena* los cuerpos de los personajes sexualmente ambiguos son conductos entre el mundo espiritual y material. En su trabajo, la escritora permite al lector echar un vistazo a una comunidad oscura de prostitutas y *drag queens* en Puerto Rico y República Dominicana. Inhibidos de actuar en una sociedad homofóbica, estos hijos de Oshún viven en un mundo muy separado, pero paralelo, en el que su sexualidad ambigua es un factor determinante en la identificación de género. La novela representa de manera central a personajes homosexuales y transgénero, sin establecer un contrapunto normativo con personajes heterosexuales que permita sostener una lectura anclada en valores heteronormativos. Desde la perspectiva de Judith Butler, esta ausencia de una norma heterosexual hegemónica resulta significativa, pues la identidad de género y sexualidad se configuran en el texto como prácticas performativas reiteradas, inestables y situadas, más que como esencias fijas o identidades cerradas. La amplia presencia de personajes masculinos *gays* —que incluye reinas del *drag*, actantes secundarios, y episódicos— no responde únicamente a una función decorativa, sino que contribuye a la construcción de un universo narrativo donde la disidencia sexual se normaliza como experiencia cotidiana y relacional.

Los personajes principales del texto incluyen a Miss Martha Divine, la mujer de negocios oportunista preoperatoria que guía a jóvenes talentosos a la fama en el mundo subterráneo de las actuaciones *drag*. Sirena Selena es un chico de quince años que fue adicto y prostituta callejera con una voz angelical que seduce a todos los hombres. Esta narración está marcada por la sutil introducción de nuevos personajes cuyas voces revelan sus identidades a través de un meta-texto paralelo a la historia. La corriente paralela que recorre la novela relata la vida de un segundo joven llamado Leocadio, cuyos rasgos femeninos y complexión delgada a los trece años le han valido la atención no deseada de muchos admiradores masculinos. Al igual que Selena, Leocadio finalmente aprende a usurpar el poder del macho que pretende explotarlo. Los personajes heterosexuales nombrados son pocos y no tienen voz en las narraciones excepto a través del diálogo en tercera persona; el poder en esta novela está únicamente en manos de los personajes *queer*<sup>11</sup>. Estos personajes sexualmente ambiguos entretienen a su clientela con la delicadeza, la femineidad y la sensualidad de sus protagonistas favoritos del bolero.

Hugo Graubel es casado y es el dueño de un hotel en Santo Domingo. Él invita a Selena a una presentación privada en su casa para poder tener acceso sexual a ella. Santos Febres deliberadamente no le da al lector ninguna pista sobre cómo identificar la identidad sexual de Hugo Graubel, aunque el lector claramente puede querer debatir si es un hombre enclosetado o bisexual. Sin embargo, el comportamiento *queer* representado

en esta novela no debe entenderse tan simplemente como gay o no, ya que, dentro de la cultura de estos personajes, su sexualidad no es la que está en cuestión. En el espectro de sexualidades de las comunidades LGBTQIA+, estos hombres no tienen por qué encajar en una categoría clara. Por el contrario, la identidad sexual masculina en esta novela se describe en todas sus complejidades. Aunque, en la superficie, la novela trata únicamente sobre el viaje que Martha Divine y su protegido hacen a Santo Domingo con la esperanza de conseguir un compromiso regular para hacer el espectáculo de boleros de Sirena, en la obra Mayra Santo Febres teje el hilo constante del deseo de hombre a hombre y desafía efectivamente las nociones de *queer* y heterosexualidad. Después de todo, son los hombres que se llaman a sí mismos heterosexuales los que pagan para tener relaciones sexuales con estos personajes que todavía son biológicamente masculinos, pero simplemente vestidos como mujeres.

Culturalmente hablando, existe en América Latina y el Caribe hispano una comprensión de la diferencia entre género y sexualidad, así como entre sexualidad y orientación sexual, que se opone directamente a los conceptos europeos occidentales de identidad sexual. No existe en la novela de Santos Febres mejor ejemplo de estas «construcciones culturales de sexo y género» (Balderston, 1997, p. 3) que el conflicto entre el comportamiento sexual de Graubel y la percepción de su sexualidad por parte del observador/lector claramente adoctrinado en la percepción de la sociedad. Es importante señalar que este conflicto también es evidente en los comportamientos sexuales de personajes travestis como Selena. Pocos de los hombres vestidos de mujer o de los que se venden se consideran homosexuales. El sexo no es más que un negocio; es una sobrevivencia, un medio para conseguir dinero.

Oponiéndose a sus propios puntos de vista en *Gender Trouble* (1990) sobre la performatividad del género, Judith Butler en *Des hacer el género* (2006) determina que la «actuación» está en el ojo de quien la mira, pero eso no confirma que se haya realizado. Su teoría revisada no permite que exista ninguna etiqueta para la identificación de género y/o la definición de la propia sexualidad, ya que el acto de identificar y definir es inherentemente normativo en el sentido de que impone una diferencia sobre lo que es inesperado e indefinido, es decir, lo *queer*, y declara que aquello que está fuera de la norma sigue definido en relación con ella (Butler, 2006, p. 69). Los chicos bonitos como Sirena y, más adelante en la novela, el chico más joven llamado Leocadio poseen la capacidad de cruzar señales visuales de género sin el uso de maquillaje, pelucas y vestidos de gala y, dentro de su cultura, nuevamente desdibujan la línea entre los roles de género. Santos Febres describe a estos personajes como no dispuestos a aceptar la identidad femenina (léase débil y sumisa), impuesta por los machos, y de este modo manipula esa identidad impuesta para permitir que cada personaje construya una identidad propia. Sirena, por ejemplo, canta en su seducción y nunca asume el papel sumiso destinado a desmoralizarlo y a empoderar al cliente. Esto demuestra la inutilidad del ejercicio de normalización de género, en el que se pierde la importancia simbólica o el significado que el cliente y quizás incluso el lector puedan darle al falo. Como sostiene Butler, el esfuerzo de la autoridad que refuerza la irrefutabilidad de una ley de significado simbólico es en sí mismo un intento de dar significado a aquello que se supone irrefutable, volviéndolo carente de sentido (Butler, 2006, pp. 75-76).

Aunque la identidad racial juega un papel muy pequeño en la formación de los personajes principales, la autora afro-puertorriqueña aporta elementos de la cultura yoruba a la interpretación de esta novela. La fluidez de la sexualidad de los personajes

masculinos corre paralela a cinco de los siete orishas más importantes en la santería. Obatalá, el orisha supremo que controla todas las cabezas humanas, tiene capacidad de doble género. Yemayá es la diosa del mar, la guerrera y madre de Changó. También está Elegguá, el embaucador, el orisha de la encrucijada y el guardián del cementerio. Aunque dotado de un pene grande, también tiene varios avatares femeninos. Oshún, la diosa del amor, el erotismo, la fertilidad y el deseo sexual, es también una astuta empresaria y trae oportunidades y dinero a sus hijos; se le considera sexualmente insaciable y la santa patrona de los gays, las lesbianas y especialmente las personas transgénero. Changó, el orisha del trueno y el relámpago, el santo patrón de los machos, es venerado por su destreza sexual con todas las deidades femeninas y, como indica Dawn F. Stinchcomb, está asociado con la sociedad secreta cubana exclusivamente masculina Abakwá, pero también tiene un gran atractivo entre los hombres homosexuales masculinos (Stinchcomb, 2013, p. 10).

Como se comentó anteriormente, hay otros orishas que desafían la desambiguación sexual, incluyendo el andrógino Inlé, otro amante de Yemayá; el avatar de Changó, Babalú Ayé, conocido por ser el santo patrón de quienes padecen SIDA; y se dice que Ochossi y Osayín, quienes, de acuerdo a ciertas tradiciones, se encuentran inextricablemente vinculados como amantes. En este marco religioso, resulta significativo que se acepte a iniciados *gays* y lesbianas y que, una vez que estos son «montados» o cabalgados por los orishas, pasen a formar parte permanente de una familia espiritual (Stinchcomb, 2013, p. 10). En *Sirena Selena*, la representación de personajes masculinos sexualmente ambiguos establece un claro paralelismo con estos avatares divinos y es paralela a los avatares de los orishas. Los personajes andróginos se empoderan mediante la manipulación consciente de las percepciones ajenas sobre su sexualidad. Sirena Selena, junto con su doble metafórico Leocadio, encarna una sexualidad flexible que desestabiliza las categorías normativas de género haciendo imposible su definición unívoca. Incluso la elección misma del título *Sirena Selena* refuerza esta lectura, pues la figura de la sirena, tradicionalmente asociada con la hibridez y la ambigüedad corporal y sexual, orienta al lector hacia una interpretación basada en estos tropos de indeterminación identitaria.

Leocadio, por otro lado, no sabía cómo iba a obtener seguridad financiera, pero sabía lo que quería y estaba dispuesto a dar cualquier cosa para conseguirlo, al igual que Oshún. Tal como Selena, la madre de Leocadio había sentido que él necesitaba ser protegido de los niños mayores que demostraban su masculinidad imponiéndose sexualmente a los niños más jóvenes, débiles y de aspecto femenino. La sobreprotección convirtió a Leocadio en el «niño de mamá» (p. 196) a los ojos de sus compañeros y ella lo convenció de que nunca sería un hombre. Debido a que su madre ya no podía sostenerlo, se queda con Doña Adelina, que tenía una casa llena de jóvenes de la calle. A ella no le preocupaba cómo se ganaran la vida los niños, siempre y cuando contribuyesen al hogar y no recurrieran a actividades delictivas. Ella les había dicho en más de una ocasión que «Todo trabajo es honrado siempre y cuando no le haga daño a nadie» (p. 197). Las preocupaciones de Leocadio eran menos materiales, aunque necesitaba seguridad financiera para sobrevivir. Lo que más le interesaba era adquirir virilidad, o al menos un sentido interior de virilidad. Leocadio pronto aprende que ser hombre significa que puede ganarse la vida y mantener a su madre. Como le aconseja Migueles, Leocadio debe elegir una carrera lucrativa como su trabajo en los hoteles, donde podría recibir obsequios de generosos extranjeros que muchas veces solo querían pasar tiempo con un chico guapo (pp. 200-201). Leocadio aprende de Migueles que un hombre no intenta impresionar a nadie,

que un hombre trabaja para ganarse la vida y cuida de sí mismo lo mejor que puede. La lección más importante que Leocadio aprende de Migueles es que, a pesar de su pequeña constitución y rasgos femeninos, sigue siendo un hombre mientras mantenga el poder en la relación.

La importancia de esta lección no se comprende hasta el final de la novela, cuando la voz narrativa revela sus intenciones:

El más grande, la más Chiquita. 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 que 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 lo uno ni lo otro. Dinero, el carrozo, los chavos para irse lejos, para entrar en las barras más bonitas, más llenas de luces. Eso le toca al hombre. Y si se baila y otro dirige entonces se es la mujer. Y si ella decide adónde va, entonces es el hombre, pero si se queda entre los brazos de Migueles, que dirige, es una mujer. ¿Y si fue ella quien lo convence a bailar, quien lo atrae con su cara caliente y sus trampas? Entonces, ¿quién es el hombre, la mujer? (p. 259)

Aquí, nuevamente, Santos Febres juega con la comprensión cultural del género. El joven Leocadio ha convencido al mayor Migueles para que baile con él y, mientras bailan, Leocadio contempla el significado de la seducción que ha logrado al identificar quién es el hombre en esa situación. Leocadio, al igual que Selena, demuestra el arquetipo del orisha que posee su cabeza: Oshún. En los patakies, ella seduce a Changó para que deje a su esposa Oyá atrayéndolo con miel. Por lo tanto, Oshún es «masculinizada» debido a su agresión sexual, al tiempo que insinúa la feminización de Changó, quien sin saberlo desempeña el papel pasivo.

Sirena y Leocadio tienen un encuentro casual en Bocachica, cuando se ven por primera vez y notan sus similitudes físicas. Sirena y Leocadio también comparten una relación análoga con otras deidades del panteón africano, los ibeji o jamaguas: los gemelos, los únicos hijos de Oshún y Changó. Estos niños gemelos son considerados sagrados y están protegidos por todos los demás orishas. Según explica Dawn F. Stinchcomb en su artículo,

Mercedes Cros Sandoval studied the Yoruban patakies that explain that Yemayá became the adoptive mother of the i beji. Because they were neglected by their parents, they wandered aimlessly from town to town until she took them in (260). They are considered generous and benevolent, bringing good fortune to everyone around them, but are best known for their penchant to play pranks (Cros Sandoval 257-58). The older one, Taiwo favored his father in character and behavior, being arrogant, brave and adventurous; whereas the younger one, Kehinde, was more like his mother preferring an extravagant life with spontaneity, happiness, and movement (Ibid. 260) (Stinchcomb, p. 12).

Al igual que el ibeji —los gemelos—, Sirena y Leocadio se complementan en su oposición; representan las mejores cualidades de sus dos «padres». En *Sirena Selena* los gemelos representan la dualidad en la identificación de género. Tanto Selena como Leocadio juegan con nociones preconcebidas sobre masculinidad, pasividad sexual y feminidad. Sirena Selena mantiene en su dualidad la feminidad arquetípica de Oshún

al seducir a los hombres con sus tonos dulces y, a su vez, mantiene el rol «masculino» percibido como pareja activa en el acto sexual como el avatar masculino de Oshún.

En conclusión, la inclusión de elementos de la religión yoruba, sus símbolos, mecanismos y mitos están marcados en la obra de Mayra Santos. En este trabajo se han descrito sus personajes y estos se han enmarcado de una forma u otra con las historias de los orishas. Del mismo modo, se ha demostrado cómo esta obra cae en la metodología del Paradigma de Ifá y cómo los mitos se intersecan en la misma. Todavía queda mucho que hacer, pues cada página de *Sirena Selena* con su amalgama de actantes trae a colación la cosmogonía yoruba.

## VI. La amante de Gardel

En *La amante de Gardel* (2015), la escritora afro-puertorriqueña Mayra Santos Febres crea un personaje femenino que actúa como guía y amante del famoso cantante argentino en su gira por Puerto Rico en 1935. La protagonista Micaela Thorné, una mujer negra puertorriqueña, le sirve a este de curandera y enfermera para el supuesto mal de sífilis que sufría. Posteriormente, ella actúa como investigadora y doctora para crear y aplicar medios anticonceptivos en sus estudios de medicina. En este trabajo se hará una conexión a través de los cocimientos de las plantas medicinales, remedios, simbología e imágenes que se presentan de los actantes con la santería y sus orishas. Por otro lado, se discutirá cómo en la novela se presenta el rol y la marginación de la mujer negra.

No son muchos los artículos académicos que se han escrito sobre esta obra, pero sí hay varios aportes. Entre ellos se encuentran: «El poder de la voz y el acto de narrar en *La amante de Gardel*» (2024) escrito por Sarah María Piazza; «La memoria histórica de una mujer profesional negra puertorriqueña en *La Amante de Gardel* de Mayra Santos Febres» (2023) por Ana Zapata-Calle; y un capítulo en el libro *Fractal Families in New Millenium Narrative by Afro-Puerto Rican Women* (Thomas Maddox, 2022) titulado «Becoming Family: Mayra Santos Febres *Fe en disfraz* and *La amante de Gardel*». También está el artículo «Bregando con la voz de su amo. *La amante de Gardel* de Mayra Santos Febres» (2021) escrito por Rita de Maeseneer y Manochak Milkon. A su vez, Luz Nereida Negrón escribió «El cuerpo femenino como laboratorio en *La amante de Gardel*» (2020) y Chassidy Latrece Simmons le dedica un capítulo en su tesis de maestría titulado «Black Skin, No Mask: Connecting the Afro-Puerto Rican Woman in *La amante de Gardel* to Fanon's *Black Skin, White Mask* and Ahmed's Stranger Theory» (2017). También, como indica Ana Zapata-Calle,

por incluir información específica sobre la historia de la medicina, tanto tradicional como moderna, la autora recibió en enero del 2020 el premio literario otorgado por la Academia Nacional de Farmacia en Francia. Este galardón anual busca reconocer las obras literarias más novedosas con relación a temas de medicina, farmacia y otros aspectos de la salud (2023, p. 954).

Desde la senilidad y la soledad Micaela narra en primera persona sus recuerdos del breve encuentro íntimo con Gardel durante su gira por Puerto Rico. Micaela conoce al cantante argentino cuando el dueño de los teatros Paramount busca los servicios de su abuela, la afamada curandera afrodescendiente conocida como Mano Santa. Micaela va con ella y sustituye a la abuela en la aplicación de un tratamiento ancestral para aliviar

y posiblemente curar los síntomas de la sífilis<sup>12</sup> que aqueja al cantante. A partir de esta primera curación, se desarrolla una conexión entre la joven estudiante de enfermería y el artista. Éste invita a Micaela a acompañarlo en su gira por la isla bajo el pretexto de que sea su enfermera personal. La anciana protagonista comienza a contar su historia, eleva sus pensamientos y recapacita sobre lo que le ha pasado en su vida, sus acciones y sus consecuencias. En la obra hay dos muertes: el fallecimiento histórico de Gardel cuando el avión en que viajaba se estrelló y la muerte del único pariente cercano a Micaela, su abuela. La narración de Micaela es entonces el intento de la protagonista-narradora de reconciliarse al final de su vida con estas dos pérdidas y de descubrir por qué en su juventud se convirtió temporalmente en la amante de Gardel.

Ya desde el comienzo de la historia sabemos que las deidades de la muerte están rondando a la protagonista pues ella, ya entrada en años, está contando su historia. Ikú, quien en la religión yoruba representa la muerte, aparece de improviso y se lleva a Gardel cuando el avión en que este viajaba desde Puerto Rico se estrella. Sin embargo, hay una premonición en la obra de que Gardel va a morir y esto se observa cuando Mano Santa comienza a tratar de bajarle la fiebre. Ya la fiebre es símbolo de que los orishas están rondando y el hijo de Ikú, Avuvo, está presente.

En la religión yoruba se cuenta que Ikú perdió su condición de orisha debido a su arrogancia. Perdiendo su duelo con Orunmila pasó a dirigir a los Ajogún o guerreros del mal, conocidos como Aro, Ofo, Esse, Fitiwó, Egba, Akobá, etc. Sin embargo, debido a su poder y pseudo-parentesco con Yemayá, es miembro de la Corte Real de Orishas. Ikú se aparece bajo la apariencia del esqueleto de un hombre o vestido de negro, no duerme y su comida preferida son los humanos. Tiene a tres hijos pequeños: el primero es Enfermedad (Arun), que es su hijo amado; Migraña, Malestar (Tau) es el segundo, y el tercero llamado Fiebre (Avuvo). Ikú posee una gran habilidad para manejar artefactos místicos y el uso de la tradición arcana. Ikú obedece los mandatos de Olodumare, y así después Olodumare decide el destino de los escogidos, si irán al Ará Orún, o deberán volver al Aiyé para terminar su misión. Se cuenta que cuando Ikú viene a buscar a alguien, camina fuera de la casa en busca de un pequeño orificio o abertura por la que se pueda penetrar. Ikú no recibe ofrendas, no se le inmola, o se implora.

Regresando a la obra, desde las primeras líneas, Micaela anuncia su punto de vista retrospectivo y define los diversos roles que ha desempeñado antes y después de la muerte de su abuela Mano Santa:

Mi nombre es Micaela Thorné y soy una mujer que recuerda. Antes fui muchas cosas. Fui una joven estudiante de enfermería. Fui la nieta de una vieja curandera. La protegida de la doctora Martha Roberts de Romeu. También fui la amante de Gardel (Santos Febres, 2015, p. 11).

Más adelante continúa con su nombre completo y dice: «Micaela Thorné de los Llanos, ginecóloga, botánica, y fitóloga por afición» (Santos Febres, 2015, p. 12). Con esta afirmación la protagonista destaca su vocación médica y científica, la misma que deja a un lado durante su romance con Gardel, y también ilustra cómo se define en términos de una identidad polifacética.

En *Black Feminist Thought. Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment*, la feminista afroestadounidense Patricia Hill Collins pone de relieve la importancia de la autodefinición entre las mujeres negras. Aunque Collins se centra en las

mujeres afroestadounidenses, reconoce las conexiones con un feminismo negro global (p. xi). Collins insiste en la necesidad de que las mujeres negras se definan: «Regardless of the actual content of Black women's self-definitions, the act of insisting on Black female self-definition validates Black women's power as human subjects» (p. 114). Por ello es importante señalar esta afirmación de Micaela como sujeto, al definirse a sí misma, desde el principio de la obra.

Micaela se define como botánica, fitóloga y también curandera. Relacionando esto con el Paradigma de Ifá, el cual se discutió anteriormente, indiscutiblemente Micaela y su abuela son hijas de Oshún. Si miramos nuevamente la descripción de este orisha, observamos que es la deidad del amor, la sexualidad y el agua dulce. Es hermosa y creativa, pero, parafraseando a González-Wippler, vanidosa, vengativa y testadura. Ella puede ser una curandera, pero también se le asocia con la muerte. Ella gobierna la parte inferior del cuerpo, por lo que puede curar el estómago, el útero y los genitales (González-Wippler, 1992, pp. 106-110).

Llama la atención en la obra el conocimiento sagrado de Mano Santa para hacer cataplasmas, curaciones, ungüentos, té, infusiones, pócimas, tisanas, baños, gotas, entre otros. Como bien describe la autora, antes de extraer las propiedades curativas de las plantas o aplicar las confecciones, Mano Santa recitaba una especie de mantra que consistía en su árbol genealógico. Estos eran los nombres de sus antepasadas curanderas hasta cinco generaciones hacia atrás. Esta letanía genealógica, junto con plegarias religiosas y la señal de la cruz, servía como una especie de llave para desatar las propiedades curativas de las confecciones. Esta peculiar costumbre de recitar la genealogía es también una técnica de los esclavos africanos para preservar su historia oral y no olvidar de dónde vinieron.

Mi abuela acercó la hoja rota a su boca. Le echó su aliento, susurrando sobre la hierba.

-Aquí estamos requiriendo tu divina intervención, corazón de cielo, corazón de nube, corazón de viento, por lo blanco, por lo verde, por lo azul. Tu guardiana, Clementina de los Llanos Yabó, hija de Clementina Yabó, nieta de Julia Yabó, descendiente de María Luisa Yabó Candelaria, Mercuriana de los Llanos Yabó, pide que despiertes y que actúes, en el nombre del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo, por lo blanco, por lo verde, por lo azul (Santos Febres, 2015, p. 30).

Las alusiones a este linaje se encuentran dispersas a lo largo del libro, pero son evidentes cuando Mano Santa reza a los ancestros femeninos para que sanen a Gardel de su enfermedad. La curandera combina los poderes de sus antepasadas con los poderes de Olorun (cielo, nube) y Oyá (el viento). A pesar de la influencia de estos otros orishas en la curación temporal del cantante, queda muy claro que todas las del clan Llanos Yabó son hijas de Oshún.

Mano Santa, después de hacer el conjuro medicinal, le dice a Micaela que lo vele. Gardel se va en un trance y le cuenta de su vida mientras ella le sigue administrando el corazón de viento. Micaela lo cuida toda la noche, le administra el cocimiento y se asegura de que no lo envenene. Mantener el control de ese conocimiento les ha dado poder a sus antepasados, a varias comunidades durante siglos, y ahora ella también lo tiene. «Los zenúes sabían para qué servía la planta y para qué servía el hongo. La usaban para ritos de limpieza, para descongestionar. También la usaban para desbaratar tumores. Ella aprendió el secreto» (Santos Febres, 2015, p. 70). Recordemos que durante las

crecidas del río se criaba el hongo. A los sacos de la hierba recogida también, como bien le recordaba Mano Santa a Micaela, había que echarle agua de río. La planta, el hongo y el agua de río se utilizaban en diferentes dosis y momentos como anticonceptivo o aborto, dando a las mujeres control sobre su maternidad y por ende sobre sus cuerpos y sus vidas. Obviamente, por todas estas descripciones y teniendo en mente el Paradigma de Ifá, nos damos cuenta de que ese conocimiento venía de Oshún, el orisha del agua dulce y de los ríos, quien gobierna la parte inferior del cuerpo, por lo que puede curar el estómago, el útero y los genitales.

Este conocimiento era muy codiciado por la Dra. Martha Roberts de Romeu. Ella estaba trabajando con científicos para desarrollar una forma occidental de control de la natalidad para la isla y conocía del trabajo de las curanderas (Santos Febres, 2015, p. 50-51). La Dra. Roberts y Micaela trabajan en el Negociado de Salubridad e Higiene Materna, que pagaba y certificaba comadronas para supervisar partos en hospitales. Como Oshún, ambas estaban muy interesadas en el dinero y en la fama, beneficios que pensaban obtener a través del corazón de viento. La Dra. visitaba con frecuencia a Mano Santa, pues pretendía descubrir el secreto de cómo se procesaba la hierba, pero Mano Santa se negaba a contárselo. Micaela finalmente le revela el secreto a la Dra. Roberts y así termina también siendo una pionera en la medicina, pues se convierte en la primera mujer negra que corta trompas de Falopio. También se convirtió en experta en control de natalidad y publicó descubrimientos acerca del corazón de viento (Santos Febres, 2015, p. 195).

Obviamente, esta traición por parte de su nieta fue muy dura para Mano Santa, que ya estaba casi en sus últimas. Para perdonar a Micaela la abuela comienza a hacer penitencias visitando diferentes iglesias católicas. Estos rituales coinciden con Jueves Santo. Es interesante ver la acertada comparación de John Thomas Maddox acerca de esta escena:

This ritual coincides with Holy Thursday, which commemorates Judas and Peter's betrayal of Christ (187). Tradition holds that Judas's betrayal resulted in the death and resurrection of Christ, and that Peter, despite his disloyalty, would become the first Pope. Hence, the holiday leitmotif of this novel, (...) is Holy Week. Micaela finds herself in a similar role as a traitor who preserves and promotes a tradition. Unlike Dr Roberts, she treats her grandmother's medicine as sacred, and she combines her traditional understanding of it with Western historical accounts of its discovery. She uses chemistry to study it and the US occupation and empire to promote it (195). *Corazón de viento* and *Mano Santa* die, but they are reborn (Maddox, p. 64).

En esta obra de Mayra Santos Febres, el trabajo, la medicina y el veneno están en constante fricción pues, como sabemos, el corazón de viento puede curar o matar. Si bien el brebaje ayudó a Gardel temporalmente, cuando su abuela se está muriendo, eso es lo que pide para adormitarse: «Hay veces en que se debe ayudar a la muerte. Esta es una de esas veces» (Santos Febres, 2015, p. 12). Micaela tuvo la opción de darle la tintura concentrada que ella tenía guardada para Gardel antes de irse, pero no lo hizo. Al final de la novela vemos cómo ella hereda el rancho de la abuela, La Doradilla, palabra femenina que es diminutivo de dorado, proveniente de oro, de Oshún.

## Conclusión

Este estudio examinó las novelas *Sirena Selena vestida de pena* (2000) y *La amante de Gardel* (2015) de la escritora afro-puertorriqueña Mayra Santos Febres desde una perspectiva crítica anclada en la cosmovisión de la religión yoruba y en el Paradigma de Ifá. El análisis atendió un vacío significativo en los estudios sobre la autora: la escasez de investigaciones rigurosas que aborden de manera sistemática la presencia de las religiones yorubas, la curandería y el uso de plantas medicinales como ejes estructurantes de su narrativa. Lejos de funcionar como elementos folclóricos o meramente decorativos, los mitos, símbolos y prácticas religiosas africanas operan en ambas obras como matrices epistemológicas que organizan tanto la experiencia de los personajes como la arquitectura misma del relato.

Para alcanzar los objetivos propuestos, este trabajo dialogó con las aportaciones de diversos teóricos. En el análisis del mito se recurrió a las propuestas de Claude Lévi-Strauss y Gilbert Durand. Asimismo, se examinó el concepto de la otredad en relación con la homosexualidad, la bisexualidad y el travestismo en *Sirena Selena vestida de pena*, así como en los personajes principales de *La amante de Gardel*, a partir de las reflexiones de Homi Bhabha sobre la figura del «otro» y de Stuart Hall en torno a la construcción racial y las relaciones de poder entre sujetos racializados y no racializados. De igual modo, se incorporó la noción de negritud propuesta por Hall, quien la concibe no como una esencia cultural fija ni una identidad homogénea, sino como una posición históricamente construida, producida en contextos específicos de poder, representación y diferencia. Por su parte, el Paradigma de Ifá y las prácticas asociadas a la santería fueron abordados desde los planteamientos de la especialista Georgene Bess Montgomery.

La aplicación del Paradigma de Ifá a la crítica literaria se estructuró en torno a dos preguntas fundamentales: (1) si el uso del lenguaje simbólico en la narración sugiere la influencia de tradiciones culturales africanas en la diáspora, y (2) qué tradiciones culturales específicas se representan y de qué manera estas contribuyen a configurar la comunidad y la sensibilidad de las obras. A partir de estas interrogantes, se analizaron los espacios y contextos socioculturales que inciden en la construcción simbólica de las novelas, lo que permitió comprender cómo el lenguaje y las imágenes narrativas reflejan dinámicas sociales, culturales y religiosas propias de la sociedad puertorriqueña. En este sentido, resultó fundamental la incorporación del concepto de transculturación de Ángel Rama para contextualizar los procesos de interacción cultural presentes en ambas narrativas. Asimismo, las aportaciones de Judith Butler permitieron profundizar en el análisis de la sexualidad, el género, el travestismo y las disidencias sexuales, particularmente en *Sirena Selena vestida de pena*.

A través de figuras que encarnan atributos de orishas como Oshún, Yemayá, Obatalá, los Ibeji, Changó, Olodumare, Oyá e Ikú, entre otros, Santos Febres articula una poética de la negritud y de la diáspora que reinscribe la memoria africana en el Caribe y subvierte los marcos coloniales, patriarcales y eurocéntricos desde los cuales se ha pensado históricamente el cuerpo, la espiritualidad y la identidad. De manera particular, este estudio revela cómo en *La amante de Gardel* el saber de las curanderas y el uso de hierbas medicinales constituyen formas de conocimiento ancestral que desafían la hegemonía de los discursos médicos occidentales y reafirman una relación ética, espiritual y comunitaria con la naturaleza.

Desde el Paradigma de Ifá, el análisis demuestra que los mitos yorubas funcionan como sistemas de pensamiento que producen sentido, explican la vida, la muerte y el destino, y permiten comprender la experiencia diaspórica no solo como una herida histórica, sino también como un espacio de agencia, sanación y continuidad cultural. Esta lógica relacional, no lineal y profundamente comunitaria reconfigura las nociones de sujeto, género y corporeidad que atraviesan ambas obras.

Asimismo, se observó cómo el concepto de negritud en *Sirena Selena vestida de pena* se construye a través de la performatividad del cuerpo y la voz dentro de los circuitos del espectáculo y del turismo caribeño, espacios donde lo negro es simultáneamente deseado, consumido y regulado. Siguiendo las aportaciones de Stuart Hall, esta representación revela cómo la identidad negra se produce bajo regímenes de visibilidad que la exotizan y mercantilizan. De modo complementario, *La amante de Gardel* traslada esta problemática al terreno del archivo y la memoria histórica, donde las subjetividades racializadas quedan relegadas a los márgenes del relato oficial de la modernidad cultural latinoamericana. Así, ambas obras evidencian que la negritud, lejos de constituir un origen estable, funciona como una estrategia discursiva y política que cuestiona quién tiene derecho a representar, narrar y legitimar la experiencia negra en el Caribe y en sus diásporas.

En este sentido, la obra de Mayra Santos Febres se consolida como una intervención crítica en los debates contemporáneos sobre raza, género e historia en el Caribe y, específicamente, en Puerto Rico. Al situar la herencia religiosa africana en el centro del análisis literario, esta investigación contribuye a los estudios afro-puertorriqueños al reconocer la santería, la curandería y el saber ancestral como archivos vivos de resistencia, producción de conocimiento y re-existencia, capaces de desestabilizar los discursos hegemónicos y de afirmar la diversidad racial, espiritual y epistemológica en la literatura caribeña contemporánea.

## Notas

<sup>1</sup> Aunque para muchos académicos el término mulata resulta peyorativo y, por ello, se prefiere el uso de mestizo/mestiza, es necesario aclarar que, dentro de la academia afrocaribeña, los términos mulata, mulato, mulatez y mulataje sí se emplean y no necesariamente con una connotación despectiva. En este contexto, mestizo o mestiza se refiere específicamente a la mezcla de indígena y español (o europeo). Por otro lado, en este párrafo en particular me refiero a investigaciones previas sobre la obra de Mayra Santos Febres, en las cuales el mulataje constituye uno de los ejes temáticos abordados por diversos estudiosos.

<sup>2</sup> Sobre este concepto ver Rama, Á. (1975). *Los procesos de transculturación en la narrativa latinoamericana*. Universidad de Zulia y *Transculturación narrativa en América Latina* (1982). Edición crítica. Siglo XXI.

<sup>3</sup> El contenido de este opúsculo, de apenas 38 páginas, fue publicado un año más tarde en la *Revista de literatura hispanoamericana* en Caracas.

<sup>4</sup> También es símbolo de la sabiduría.

<sup>5</sup> En el tradicionalismo existen mujeres sacerdotes de Ifá llamadas *Iyaonifa*. Es una palabra yoruba que se puede traducir como Madre en Ifá. Es el título yoruba para Madre de los misterios y es el equivalente femenino de un Babalawo.

<sup>6</sup> La cuestión de las plantas medicinales, hierbas, cocciones y el llamado o memoria ancestral se destaca más en *La amante de Gardel*.

<sup>7</sup> Sobre este tema ver Perea Yébenes, S. (1999). *El sexo divino: dioses hermafroditas, bisexuales y travestidos en la antigüedad clásica*. Ediciones Aldebarán.

<sup>8</sup> En el libro titulado *El sexo divino: dioses hermafroditas, bisexuales y travestidos en la antigüedad clásica*. Sabrino Perea señala que, según Empédocles, la Luna tiene una función de intermediaria; por encontrarse en la intersección de Sol y Tierra proyecta la luz del primero sobre la segunda. Por consecuencia, la Luna es un astro divinizado, el lugar donde se reconcilian los contrarios (p. 256). Sobre este y otros simbolismos el libro de Perea (1999) es muy importante.

<sup>9</sup> Obatalá puede manifestarse como masculino o femenino, joven o anciano. En muchos patakies su identidad es andrógina o dual. Representa la creación, la pureza y la ambigüedad original del ser humano antes de la fijación del género. Inlé (o Erinlé) está asociado al agua dulce, la medicina y la sanación. En numerosas tradiciones se le representa como andrógino o como un orisha cuya belleza y sensualidad desestabilizan las normas heteronormativas. Suele vincularse con el deseo homoerótico y el conocimiento curativo. Eleguá / Elegbá / Eshu encarna la ambigüedad radical: puede ser niño o anciano, masculino o femenino, protector o transgresor. Su sexualidad no es fija y su corporalidad es mutable. Es el orisha que rompe fronteras, incluidas las de género y deseo. Aunque comúnmente Oshún es asociada a lo femenino (en algunos patakies), existen relatos donde Oshún asume roles masculinos, intercambia atributos de poder con orishas varones o subvierte las jerarquías sexuales, lo que la convierte en una figura clave para lecturas *queer*. Shangó (en lecturas críticas contemporáneas) tradicionalmente es hipermasculino, pero en ciertas interpretaciones literarias y performativas afrocaribeñas su erotismo excesivo y teatralidad permiten lecturas no normativas del género.

<sup>10</sup> Patakies son las historias o parábolas a través de las que se transmite una moraleja o consejo mediante el cual el Orisha vivió y que nos ayuda a entender momentos y situaciones por los que estamos pasando o que en el futuro entenderemos más claramente.

<sup>11</sup> Aquí se utiliza la palabra *queer* tomada de Judith Butler en Butler (1993). «Critically Queer». *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*.

<sup>12</sup> Recordemos que esto es una novela de ficción, Gardel, hasta nuestro conocimiento, no tenía sífilis.

## Referencias bibliográficas

- Balderston, D., Donna J. G. (Eds.). (1997). *Sex and Sexuality in Latin America*. New York UP.
- Bess Montgomery, G. (2008). *The Spirit and the Word: A Theory of Spirituality in African Literary Criticism*. Africa Word Press.
- Bhabha, H. (1984). Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse. *The MIT Press*, 28, 125-133. <https://doi.org/10.2307/778467>
- Butler, J. (1990). *Gender Trouble*. Routledge.
- Butler, J. (1993). Critically Queer. *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, 1(1), 17-32. <https://doi.org/10.1215/10642684-1-1-17>
- Butler, J. (2006). *Des hacer el género* (P. Soley-Beltrán, Trad.). Editorial Paidós.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad* (M. Muñoz García, Trad.). Editorial Paidós.
- Castillo, D. (2001). She Sings Boleros: Santos Febres' Sirena Selena. *Latin American Literary Review*, 29(57), 13-25. <http://www.jstor.org/stable/20119844>
- Collins, P. (2000). *Black Feminist Thought. Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment*. Routledge.
- De Maeseneer, R., Milkon, M. (2021). Bregando con la voz de su amo: *La amante de Gardel* de Mayra Santos Febres. *Anales De Literatura Hispanoamericana*, 50, 247-254. <https://doi.org/10.5209/alhi.79813>

- Del Río Gabiola, I. (2007). A Queer Way of Family Life: Narratives of Time and Space in Mayra Santos Febres's «Sirena Selena vestida de pena». *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 11, 77-95. <http://www.jstor.org/stable/20641849>
- Durand, G. (1993). *De la mitocrítica al mitoanálisis: Figuras míticas y aspectos de la obra*. Anthopos.
- Durand, G. (2012). *Las estructuras antropológicas del imaginario*. Fondo de Cultura Económica.
- Durand, G. (2012). La mitocrítica paso a paso. *Acta Sociológica*, 1(57), 105-118. <https://doi.org/10.22201/fcpys.24484938e.2012.57.29762>
- Eliade, M. (1991). *Mito y realidad*. Editorial Labor.
- Ellis, R. (2015). *La comida y los Orishas de Santería: Alimentando el bienestar de los creyentes* [disertación de maestría, Colorado State University]. Mountain Scholar Digital Collection of Colorado. <https://api.mountainscholar.org/server/api/core/bitstreams/9c9b6ab5-6335-4aa0-a66b-4f532da9f7b6/content>
- Eveng, C. C., Martínez, E. H., Pérez-Caballero, J. M. L.-A., y Conejo, S. M. (2020). Identidades periféricas en *Sirena Selena vestida de Pena* de Mayra Santos Febres y en *La bastarda* de Trifonia Melibea Obono. En *Construcciones culturales y políticas de género* (pp. 556-570). Dykinson, S.L. <https://doi.org/10.2307/j.ctv153k46c.33>
- García Canclini, N. (1994). *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Editorial Grijalbo.
- González-Allende, I. (2005). De la Pasividad al Poder Sexual y Económico: El Sujeto Activo en *Sirena Selena*. *Chasqui*, 34(1), 51-64. <https://doi.org/10.2307/29741919>
- Gonzalez-Wippler, M. (1992). *Power of the Orishas: Santería and the Workshop of Saints*. Original Publications.
- Hall, S. (1990). Cultural identity and diaspora. J. Rutherford (Ed.), En *Identity: Community, culture, difference* (pp. 222-237). Lawrence & Wishart.
- Hall, S. (2010). El espectáculo del “Otro”. Eduardo Restrepo, Catherine Walsh y Víctor Vica Editores (Eds.). *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales* (pp. 419-115). Editorial Envión. <https://www.ram-wan.net/restrepo/documentos/hall-final.pdf>
- Hidalgo, N. J. (2007). Las creencias de origen africano en el Nuevo Mundo. *Afro-Hispanic Review*, 26(1), 11-18. <http://www.jstor.org/stable/23055245>
- Lévi-Strauss, C. (1995). *Antropología estructural* (E. Verún, Trad.). Paidós.
- Lozada, Á. (1998). *La patografía*. Editorial Planeta Mexicana.
- Maddox, J. T. (2022). *Fractal families in new millennium narrative by Afro-Puerto Rican women*. University of Wales Press.
- Montes Garcés, E. (2007). Cuerpo, deseo y lenguaje en *La Celestina* y *Sirena Selena vestida de pena*. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 32(1), 189-202. <http://www.jstor.org/stable/27764184>
- Negrón, L. (2020). El cuerpo femenino como laboratorio en *La amante de Gardel*. XII Congreso virtual sobre Historia de las Mujeres, 437-447. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7785741>
- Ortiz, F. (1978). *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Biblioteca Ayacucho.
- Pagán Vélez, A. (2005). *La construcción del travesti en Sirena Selena vestida de pena*. [tesis de maestría, Universidad de Puerto Rico], Scholar UPRM. <https://scholar.uprm.edu/server/api/core/bitstreams/0951bec3-f0e1-4694-b4d8-17fd3bcf6400/content>
- Perea Yébenes, S. (1999). *El sexo divino: dioses hermafroditas, bisexuales y travestidos en la antigüedad clásica*. Ediciones Aldebarán.
- Pérez de la Riva, J. (1978). *El barracón: Esclavitud y capitalismo en Cuba*. Crítica.

- Piazza, S. (2024). El poder de la voz y del acto de narrar en *La amante de Gardel* de Mayra Santos Febres. *Latin American Literary Review*, 51(102), 148-159. <https://lalrp.net/articles/401/files/661d7b8bf0a04.pdf>
- Pollack R., Petterle D., y Trachtman I. (Director). (2011). *Black in Latin America* [Serie de Televisión]. PBS.
- Rama, Á. (1975). *Los procesos de transculturación en la narrativa latinoamericana*. Universidad de Zulia.
- Rama, Á. (1982). *Transculturación narrativa en América Latina. Edición crítica*. Siglo XXI.
- Rodríguez, J. M. (2009). Translating Queer Caribbean Localities in *Sirena Selena vestida de pena*. *MELUS*, 34(3), 205-223. <http://www.jstor.org/stable/40344863>
- Rosario, Yvonne D. (2022). *El mito literario yoruba en la mujer negra caribeña*. Editorial Isla Negra.
- Sandoval Sánchez, A. (2003). *Sirena Selena vestida de pena: A novel for the New Millenium and for New Critical Practices in Puerto Rican Literary and Cultural Studies*. *Centro Journal*, vol. XV (2), 4-23. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=37715201>
- Santos Febres, M. (2000). *Sirena Selena vestida de pena*. Mondadori.
- Santos Febres, M. (2015). *La amante de Gardel*. Planeta.
- Simmons, C. (2017). *Black Skin, No Mask: Connecting the Afro-Puerto Rican Woman in La amante de Gardel to Fanon's Black Skin, White Mask and Ahmed's Stranger Theory. Redefining the Image of the Afro-Puerto Rican Woman in Recent Narrative by Mayra Santos Febres*. [tesis de maestría, Louisiana State University], LSU Digital Commons. [https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool\\_theses/4531](https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool_theses/4531)
- Smith, T. (1994). *Conjuring Culture: Biblical Formations of Black America*. Oxford UP.
- Sobrevilla, D. (2001). Transculturación y heterogeneidad: Avatares de dos categorías literarias en América Latina. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 27(54), 21-33. <https://www.jstor.org/stable/4531171>
- Stinchcomb, D. F. (2013). The Archetypes of the Immaterial Bodies of the African “Supernatural”: Transience, Sexual, Ambiguity, and Santería in Contemporary Hispanic Caribbean Novels. *Chasqui*, 42(2), 3-14. <http://www.jstor.org/stable/43589559>
- Xavier, E. (1999). *Christ-Like*. Painted Leaf Press.
- Zapata-Calle, A. (2023). La memoria histórica de una mujer profesional negra puertorriqueña en *La amante de Gardel* de Mayra Santos Febres. *Revista Iberoamericana*, 89(285), 953-986. <https://www.liverpooluniversitypress.co.uk/doi/10.3828/revista.2023.89.285.953>

## Perfil de la autora

Dr. Luz Rodríguez trabaja como Profesora Titular en Clark Atlanta University, en Atlanta, Georgia, en el Departamento de Inglés y Lenguas Modernas. Ella es una latinoamericanista especializada en literatura afro-latinoamericana, la diáspora africana en Latinoamérica y en el Caribe y el idioma español. Sus intereses investigativos están enfocados en la literatura afro-latinoamericana y Afro-Latinx, los estudios culturales, memoria, religión, feminismo y espiritualidad. Ella está particularmente interesada en las relaciones Afro-Hispanas (México, Uruguay, Argentina, Bolivia, Colombia, América Central y las Islas del Caribe), literatura afrobrasileña, y literatura afroamericana.

## Title

Reaction and Resistance: Santería, Herbs, and Other “Mejunjes” in the Works of Mayra Santos Febres *Sirena Selena vestida de pena* (2000) and *La amante de Gardel* (2015)

## Abstract

This article examines how Mayra Santos Febres in her work presents the myths originating in the Yoruba religion, manifested in Santería and the Ifá Paradigm. Additionally, it explores how the use of medicinal plants and herbs through the healers is presented. The novels *Sirena Selena vestida de pena* (2000) and *La amante de Gardel* (2015) will be discussed. The analytical approach of this work is based on the concept of blackness, which refers to topics such as religion, racism, and marginalization from a racialized perspective. Examining the predominant role of religion, rites, herbs, decoctions and remedies in these novels will demonstrate how through these elements the dynamics of power, reaction, and resistance are played out, which in turn maintain the physical and spiritual well-being of the characters, while strengthening relationships with their communities.

## Keywords

Mayra Santos Febres, Santería, Yoruba Religion, Medicinal Herbs, Ifá Paradigm

## タイトル

マイラ・サントス・フェブレスの『翼に覆われた月の女神セイレン』と『ガルデルの恋人』における反動と抵抗—民間信仰、薬草、混合薬の備える諸機能をめぐって—

## 要旨

本稿は、マイラ・サントス・フェブレスの作品に看取されるヨルバ人の宗教に内在する神話とイファの神託のパラダイムを基軸とする民間信仰を分析することを目的としている。また、民間医療における植物と薬草が作品世界内において担う象徴的作用にも注目する。具体的には、『翼に覆われた月の女神セイレン』と『ガルデルの恋人』を分析対象に選定し、論述を進展させることにする。分析では、作品世界内に見受けられる「黒人性」に焦点をあて、宗教性、人種差別、白人至上主義の見地から発生する特定の人種に対する疎外及び排斥を洞察する。先述した二作品における宗教、神話、薬草、薬の調合そして、治療方法の主要な役割に留意しながら、これらの要素が権力、反動、抵抗とどのような形で関連しているのかを分析する。精察を進めていくなかで、上述したこれらの要素が共同体の絆を強める機能を備えていることを確認しながら、登場人物たちの物理的及び精神的な幸福に建設的に作用している点にも着目して、分析を展開させることにする。

## キーワード

マイラ・サントス・フェブレス、民間信仰、ヨルバ人の宗教、薬草、イファの神託のパラダイム