

A LA ORILLA DEL MAR: *SIRENA SELENA VESTIDA DE PENA* Y EL SONIDO-ESPACIO CARIBEÑO

Megan Jeanette Myers
Iowa State University

“Pero Miss Martha no deja de preguntarse: ¿Dónde estará la malagradecida esa, dónde dónde dónde dónde?” (Mayra Santos Febres, *Sirena Selena vestida de pena*, 125)

Miss Martha Divine, la travesti puertorriqueña con “sangre de empresaria,” obligada sin querer esperar noticias de la travesti-bolerista Sirena Selena¹—quien le iba a poner en un camino recto a la fortuna y la fama—hace énfasis en la localización de su estrella *drag* con la pregunta: “¿Dónde estará la malagradecida esa, dónde dónde dónde dónde?” (11, 125).² El enfoque en los paraderos de la protagonista Selena se vuelve un patrón consistente a lo largo del texto y ofrece una lectura guiada por la geografía caribeña, y aún más por la conexión de la travesti-bolerista con el borde entre la tierra y el mar. *Sirena Selena vestida de pena* (2000), la primera novela de Mayra Santos-Febres, presenta la historia de una joven negra de 16 años, criada por su abuela en Puerto Rico. Al morir la abuela, la joven—llamada por su nombre de performance Sirena Selena—entra en una etapa de la vida definida por la adicción, el hambre, y la prostitución hasta que Martha Divine la rescata y la lleva a la República Dominicana para ofrecer espectáculos en los hoteles turísticos de Santo Domingo. Martha nunca consigue un contrato en el país vecino porque Selena se va solo a Juan Dolio, sin la bendición de su mentora y compañera de viaje, para dar un show privado en la casa del negociante dominicano Hugo Graubel. Mientras *Sirena Selena vestida de pena* ha fomentado un interés crítico para numerosos estudios, la mayoría de estos ensayos se aproximan a la novela desde la problemática de la identidad, de la construcción del género, o del fomento de una nacionalidad puertorriqueña poscolonial en cuanto a la confrontación y problematización de la identidad nacional por parte de Selena. El presente ensayo establece como puntos de

¹ Para consistencia, refiero a Selena (y también a Miss Martha Divine) a lo largo del presente ensayo con pronombres femeninos. La novela alterna entre los pronombres masculinos y los femeninos al hablar de Sirena Selena.

² Con respecto a la versión final de este ensayo doy las gracias a William Luis y John Maddox por sus comentarios y sugerencias en un panel sobre la obra de Mayra Santos Febres en la conferencia anual de LASA en Barcelona en 2018.

partida la localización de Selena en la República Dominicana y las constantes metáforas acuáticas que definen a la protagonista para poder analizar la conexión que la figura travesti exhibe con respecto al sonido y el paisaje caribeño.

En particular, los recientes estudios de Juana María Rodríguez, Kristian Van Haesendonck, y Jossianna Arroyo han abordado la novela con un interés en el espacio caribeño.³ Por lo tanto, estas investigaciones toman en consideración la geografía de las islas de las Antillas con un enfoque en el travestismo y la comunidad gay no solamente desde una perspectiva puertorriqueña poscolonial sino también desde una aproximación a un Puerto Rico diaspórico. El siguiente análisis aborda el tema del espacio geográfico dentro de la novela no tanto como un reflejo del pasado de las protagonistas Martha Divine y Sirena Selena en Puerto Rico sino como una aproximación espacial del presente de la novela, situada en la República Dominicana. Insisto en las preguntas: ¿qué significa el espacio de la República Dominicana para Selena, o aún existe este espacio nacional para ella? ¿y para Martha Divine? Mientras Martha distingue entre la República Dominicana y Puerto Rico, y ofrece cierta generalización del Caribe, Selena se encuentra perdida, sin tener asegurada su ubicación geográfica; como varios personajes la clasifican después de verla cantar como un “ser de otro mundo”. La novela ubica a Sirena Selena no en la República Dominicana, sino en el Caribe rodeado por el mar, identificándola no como boricua o emigrante sino como isleña. Al lado de la ubicación territorial de la estrella de boleros—alejándose de las fronteras nacionales—el “eco” musical y rítmico de la voz de Selena también surge como punto de interés en el presente estudio. Juntos el performance vocal y el posicionamiento geográfico de Sirena Selena proveen una vinculación de la protagonista con una visión teórica posmoderna que apunta hacia una unidad caribeña cautivada por el sonido y la existencia de un pulso rítmico arraigado en la experiencia antillana.

La aproximación crítica que hago sobre *Sirena Selena vestida de pena* parte del concepto teórico de *tidalectics* del poeta e intelectual barbadense Kamau Brathwaite. El escritor caribeño ofrece la idea de *tidalectics* como una alternativa multidimensional de “dialectics”, un movimiento transoceánico que logra llamar la atención a los múltiples aspectos de la espacialidad—no solamente a la ubicación sino también al sonido. En cuanto a la novela de Santos-Febres, esta perspectiva teórica hace hincapié en los sonidos cautivadores que salen de la boca de la protagonista polifacética Sirena Selena y también en el movimiento y transferencia de estas ondas sonoras y las conexiones de ellas con la geografía caribeña.

La crítica Anna Reckin define *tidalectics* como un “sonido-espacio” o “sound-space”. Reckin propone que “Brathwaite draws on spatial paradigms in his work, in particular, paradigms that call attention to dynamic, sonic, and performative aspects of

³ Estos ensayos son “Translating Queer Caribbean Localities in *Sirena Selena vestida de pena*” de Juana María Rodríguez, “*Sirena Selena vestida de pena* de Mayra Santos-Febres: ¿transgresiones de espacio o espacio de ansgresiones?” de Kristian Van Haesendonck, y “Sirena canta boleros: travestismo y sujetos transcaribeños en *Sirena Selena vestida de pena*” de Jossianna Arroyo. Los ensayos de Arroyo y Van Haesendonck salieron en *CENTRO: Journal of the Center for Puerto Rican Studies* en 2013 en un número especial enfocado en la obra de Mayra Santos-Febres y en particular en la novela *Sirena Selena vestida de pena*.

spatiality” (1). Propongo que Selena ofrece otro modelo del sonido-espacio, especialmente en cuanto al poder de su voz y su constante cercanía al agua “a la orilla del mar”. Sirena Selena—representante de la construcción de género y las preferencias sexuales en el Caribe y una figura *queer* que contrasta con las metáforas acuáticas femeninas—ofrece a los lectores la oportunidad de reinterpretar el espacio-sonido caribeño.

Este artículo establece como punto de arranque la teoría de *tidalectics* de Brathwaite, comparándola brevemente con otras visiones unificadoras del Caribe. La primera parte del trabajo analiza el acercamiento teórico de Brathwaite en cuanto a un movimiento y un sonido únicamente antillano y destaca a Selena como representante de este sonido-espacio. Además, las primeras páginas diseccionan los puntos comparativos entre las perspectivas de Brathwaite y las de Antonio Benítez-Rojo y Edouard Glissant y comenta cómo el concepto de *tidalectics* se contextualiza dentro de algunos discursos fundacionales con respecto a la identidad puertorriqueña del siglo XX. La segunda parte del ensayo abunda en el espacio o en los paraderos en la República Dominicana de la protagonista-bolerista para subrayar la importancia de la geografía, enfatizando el “espacio” de la palabra compuesta “sonido-espacio” a través de un análisis estructural del recorrido de Sirena Selena. Al profundizar en la ubicación de Selena, comparo su movimiento isleño dentro de la novela con el de Miss Martha Divine y me fijo en la constante referencia al borde de la isla; mientras el recorrido de Martha Divine va hacia el interior, el de Selena se define por una búsqueda incesante de las fronteras marítimas de la isla. Después del enfoque en la geografía, ofrezco un análisis del performance musical de Sirena Selena, comparando la estrella-bolerista de Santos-Febres con la de Guillermo Cabrera Infante en *Tres tristes tigres* y “Meta-Final” y meditando sobre el efecto que tiene la voz de Selena para ella misma y también para su audiencia cautivada. Ofrezco la figura griega de las sirenas provocativas, que atrapan a los navegantes a través de su canto, como un modelo de la conexión entre la música y la seducción. Tanto las sirenas mitológicas como Selena tienen el poder de hacer naufragar a su público.

***Tidalectics*: el sonido-espacio y Sirena Selena**

Antes de comentar cómo el concepto de *tidalectics* surge dentro de la novela de Santos-Febres y cómo conecta con el protagonismo de Sirena Selena, es importante introducir la obra de Brathwaite. En *ConVERSations with Nathaniel Mackey* (1999) Brathwaite propone una imagen del Caribe y sus raíces que logra destacar la teoría de *tidalectics* al describir una anciana barriendo la arena de su patio todas las mañanas. Este movimiento cíclico, este quehacer cotidiano, en las palabras de Brathwaite, es “Like our grandmother’s – our nanna’s – action”. Esta acción se define como “the movement of the ocean she’s walking on, coming from one continent / continuum, touching another, and then receding (‘reading’) from the island(s) into the perhaps creative chaos of the(ir) future” (34). Brathwaite pone en práctica su entendimiento de *tidalectics* en *Barabajan Poems* (1994); en este poemario el sonido se vuelve un factor esencial y el peso que el escritor otorga al ritmo

y a la musicalidad crea una tensión entre la oralidad y la textualidad.⁴ Aún más, en *Barabajan Poems* las referencias a la importancia de escuchar, un acto que hace que uno entre en un movimiento *tidalectic*, confirman el impulso de la voz. En la sección VII del poemario se destaca el significado del oído al hablar del “great slow glowing listening of/meaning” y la variación del trino de los pájaros y los insectos “all **altering** as I listen listen listen from being ‘Bajan’ into *something other something else...*” (170).⁵ En esta misma sección, centrada en la evocación del paisaje barbadense, Brathwaite cristaliza el concepto de *tidalectics* y define el movimiento que produce: “it takes me back & drags me tidalectic into this tangled urgent meaning to & fro” (182). Reckin sostiene que *Barabajan Poems* no solamente comenta y observa lo que se considera *tidalectics* sino que también se define por su “large-scale tidalectic gestures” al afirmar que “text and physical landscape alike are subject to the sway of the ocean, the ultimate tidalectic sound-space” (12).

El concepto de *tidalectics* ofrece conexiones con la poética de la relación de Edouard Glissant y también con las rutas de embarcaciones de Paul Gilroy y la isla repetida de Antonio Benítez-Rojo. Edificio sobre estas teorías al hacer hincapié en los puentes del sonido de Brathwaite que conectan una isla con otra, como afirma Reckin “enacting tidalectic echoes” (2). El párrafo siguiente traza los puntos convergentes entre las perspectivas de Glissant y Brathwaite en particular; el motivo de esta breve comparación es subrayar el énfasis en la musicalidad y el ritmo esencial antillano que Brathwaite encuentra en su *tidalectics*.

El sonido-espacio efectivamente caribeño encapsulado por el concepto de *tidalectics* de Brathwaite ofrece un acercamiento teórico al Caribe en el cual la protagonista de *Sirena Selena vestida de pena* pertenece e incluso logra ser representante. Brathwaite, en el prólogo al “Caribbean Man in Space and Time”, se acerca al Caribe como una región encadenada y propone en múltiples ocasiones que “la unidad es submarina”.⁶ Así, el intelectual barbadense privilegia la profundidad del lecho del mar caribeño y él “expresa un deseo de introducir la simetría en la visión fundacional de la difracción infinita” (Dash 193, mi traducción). La referencia al submarino hace énfasis en la estructura del archipiélago y esta plataforma marinera funciona como la base de la teoría de Brathwaite en cuanto al espacio topográfico caribeño. Brathwaite comenta en una entrevista con Nathaniel Mackey: “Underground and under the water there are larger forms which have deeper resonance and we haven’t yet reached them” (“An Interview” 21). Esta resonancia profunda se define por el sonido-espacio; se refiere a los ecos que triunfan en lo más profundo del océano, ecos que no tienen ni respetan los límites.

⁴ La oralidad de la obra de Brathwaite es exagerada por su estilo conocido como el “Sycorax Video Style”. Brathwaite utiliza elementos gráficos generados por ordenador como parte del proceso de escribir y re-escribir. Los poemas del *Barabajan Poems*, en particular, comenzaron como interpretaciones orales y después llegaron a la página. Elaine Savory concluye que en esta obra Brathwaite subraya la musicalidad y hace hincapié en los “transformative powers in African forms in the New World, such as jazz” (750).

⁵ La letra cursiva la letra negrita y la puntuación aparecen en el texto original.

⁶ El artículo de David Scott comenta la publicación del ensayo en *Savacou* en 1975 y analiza cómo el texto presta atención a la pregunta: “¿Qué son los estudios caribeños?” (4-5).

Con fines de colocar la aproximación de *tidalectics* de Brathwaite dentro del contexto poscolonial puertorriqueño, la perspectiva del barbadense es contraria a la propuesta del puertorriqueño Antonio Pedreira en *Insularismo*. En 1934, Pedreira propone un Puerto Rico insular y una cultura en decadencia, sin tomar en consideración la existencia de una comunidad de islas. La visión de Pedreira propone una isla cerrada al mundo exterior. Esta fuerte negación de la vecindad caribeña—que encapsula una esencia puertorriqueña fundada por la raíz hispánica y subraya la esencialidad de una identidad nacional que apunta hacia una homogeneidad, desvalorizando las diferencias sociales, culturales, y de género—se encuentra diseccionada y problematizada en interpretaciones alternativas de la nación puertorriqueña del siglo XX concebidas por intelectuales puertorriqueños como René Marqués. Una de las citas frecuentemente subrayada de *Insularismo* se basa en la “enfermedad” de la nación de Puerto Rico en cuanto a su composición racial: “El elemento español funda nuestro pueblo y se funde con las demás razas. De esta fusión parte nuestra confusión” (92). Marqués, en su ensayo “El puertorriqueño dócil” (1990), comenta la función del escritor puertorriqueño frente al carácter dependiente de un Puerto Rico industrializado en lo cual el pueblo no se define por la enfermedad, sino por el concepto de la docilidad. Marqués confirma que su definición del puertorriqueño dócil se basa en el “carecer de fuerza y aun de voluntad para oponer resistencia a lo que los demás exigen, insinúan o mandan; cierta como propensión a obedecer, a seguir el ejemplo, el consejo de otros, lo cual nace ya de la propia debilidad y flaqueza, ya de ignorancia, y de desconfianza de la propia inteligencia, conocimiento o fuerza” (153). Marqués parte de la literatura puertorriqueña para analizar y criticar el colonialismo y así percibe una colectividad nacional de resignación y tolerancia que no logra redefinir o diversificar la identidad nacional.

Aunque la docilidad expuesta por Marqués en ciertos casos alinea con la enfermedad analizada por Pedreira, críticos puertorriqueños más contemporáneos como Juan Gelpí, Juan Flores, Arcadio Díaz Quiñonez, José Luis González, y Rubén Ríos Ávila han edificado una crítica y una re-lectura de la ideología de Pedreira. En *Literatura y Paternalismo en Puerto Rico* (1993), Gelpí critica de modo persuasivo la visión pedreiriana al confirmar que la literatura de Puerto Rico ha pasado por una etapa de ruptura frente al canon paternalista. Para Gelpí, ya no existe un Puerto Rico macho, ni heteronormativo, ni poco diverso:

Advertimos la crisis de este discurso paternalista no sólo en la historiografía reciente en Puerto Rico, disciplina que ha venido ocupándose de los “otros”: de las mujeres, de los esclavos y los trabajadores, sino también en la narrativa de escritoras como Rosario Ferré, Magali García Ramis, Nicholasa Mohr, Ana Lydia Vega y Carmen Lugo Filippi, así como en el contradiscurso homosexual de Manuel Ramos Otero. (27)

Sirena Selena vestida de pena, publicada siete años después del libro de Gelpí, ofrece un contradiscurso más al otorgarle la voz a una travesti negra. La afro-puertorriqueña Selena, de todos modos, es firme en su relación no solo con la raza sino también con la sexualidad. La definición “de lo negro como foco de enfermedad, confusión, titubeo y miedo” (Santos-Febres, *Sobre piel* 134) resulta subversiva en *Sirena Selena* no solo porque el sujeto deseado es una travesti negra, sino porque también rechaza la visión insular de Pedreira que “miraba hacia el interior del país e ignoraba su entorno mayor, el Caribe” (Barradas 55).

Volviendo a las conceptualizaciones del Caribe por parte de Kamau Brathwaite y otros teóricos caribeños, poniéndolas en diálogo con la visión nacional puertorriqueña de

Pedreira, aunque hay puntos de disonancia en cuanto a sus aproximaciones, ambos Glissant y Brathwaite, por ejemplo, rechazan la visión pedreiriana del Caribe aislado. Glissant incluye la cita de Brathwaite—“Unity is submarine”—como epígrafe a su canónico *Poétique de la Relation* (1990).⁷ De todos modos, el espacio caribeño de Glissant no es igual al de Brathwaite y muchos críticos han comparado los acercamientos teóricos de los dos, algunas de las voces más fundamentales del discurso caribeño posmoderno. Aunque ambos Brathwaite y Glissant utilizan un imaginario acuático para trazar el Caribe contemporáneo, lo que la crítica Elizabeth DeLoughrey reconoce como un “imaginario trans-oceánico (164)”, Glissant problematiza donde Brathwaite dramatiza (Dash 198). Glissant niega la uniformidad regional y en su lugar el martiniqués resalta las tensiones de las visiones de la profundidad marítima caribeña. Las dimensiones y las profundidades acuáticas presentes en *Poétique de la Relation* son “sin precedentes” (46) y así autoriza que “cada individuo esté allí y en otro lugar, con raíces y sin raíces, perdido en medio de las montañas y libre bajo el mar” (46, my translation). Este pasaje de Glissant retorna sin fin a la historia, teorizando una poética de la diferencia. Es una visión que multiplica y va más allá de la descripción de la roca firme de Brathwaite en el sentido que ofrece una perspectiva enraizada de “an archipelago suffering the burden of history, a *tortured geography* seaching for allies” (Bonfiglio 156). Aunque el motivo del presente ensayo no es destacar entre las visiones marítimas de Glissant y Brathwaite, y si fuera el motivo habría que incluir las construcciones del discurso caribeño de otros escritores (Antonio Benítez Rojo y José Martí, entre otros), es esencial problematizar y cuestionar el posicionamiento teórico de Brathwaite y reconocer que existen distintos puntos de contacto y también de conflicto.⁸

Si bien la unidad del submarino constituye una base fundamental para Glissant y él va más allá de los conceptos puros descriptivos de Brathwaite, ¿qué hay de interés particular en la teorización del Caribe de Brathwaite para poder profundizar en la figura de Sirena Selena? Mientras Glissant hace referencia al espacio geográfico en términos de “conectar las líneas” (una idea similar a las rutas de embarcaciones de Paul Gilroy), para Brathwaite estas “líneas conectoras” son ondas sonoras. Glissant establece la interacción entre la playa y el océano como punto de partida para profundizar la historia del Caribe, o la reclamación de esta(s) historia(s). Al reinscribir el paisaje caribeño con respecto a la fluidez del mar, Glissant entiende “history as a consciousness”, “a lived experience” (64). Benítez Rojo también plantea el ritmo marítimo del Caribe al preguntar, “¿existen ritmos insulares que nos acerquen, ritmos que recojan el juego de las olas con el horizonte atlántico?” (*Archivo* 99). Los imaginarios geográficos y las abundantes metáforas oceánicas de Glissant (y también de Benítez Rojo) carecen de la atención al sonido y las relaciones entre la geografía caribeña y la musicalidad concebidas por Brathwaite. El concepto de *tidalectics* de Brathwaite hace hincapié en el *soundscape* antillano y por aquí entra la protagonista de la novela de Santos-

⁷ Abundando en las referencias marítimas, Glissant también utiliza como epígrafe el verso titular del poema de Derek Walcott: “The Sea is History.”

⁸ Existen varias discusiones críticas en cuanto a la relación entre el discurso caribeño poscolonial que compara las aproximaciones de Brathwaite y otros teóricos. Ver “Another ‘Our America’” de Raphael Dalleo, “Notes on the Caribbean Essay” de Florencia Bonfiglio y “Libre sous la mer” de J. Michael Dash.

Febres: Selena representa un ser caribeño, un símbolo de un Caribe migratorio y *queer*, que se define por su voz.

La voz de Selena es una que pide silencio, que controla una sala y hace que nada más exista. En su primer show en la República Dominicana “Sirena cantó tres boleros sin pausa, y el bullicio del hotel desapareció para ella sola” (46). Dash confirma que en la obra de Brathwaite “textuality gives way to geographic presence” (195), pero en la teorización del Caribe de Brathwaite también surge una conexión entre la musicalidad y la geografía. La evidencia textual de la obra de Santos-Febres, *Sirena Selena vestida de pena*, también apunta hacia una vinculación entre la música y la ubicación isleña de la protagonista. En una entrevista Brathwaite proclama que la música en sí tiene el poder de cruzar o “cortar” las fronteras, tantas metafóricas como geográficas en el sentido que se mueven las ondas sonoras: “The strings that hold up things in the grass roots have started to infiltrate this metropole, and it’s coming through the music. Suddenly the musicians and the dub poets, which is the latest phase of Caribbean literature, have started to ignore all sorts of national and international boundaries” (Fenwick y Cooper 80). En este sentido, Selena se posiciona en el cruce entre la música y la geografía isleña, “a la orilla del mar”. No considero las palabras fundamentales de Brathwaite que proclaman que “la unidad es submarina” solamente como metáfora acuática, sino también como una lente para poder entender a Selena como una figura del mar—y por extensión como representante del Caribe, y no de un espacio nacional estático. Después de una consideración del espacio teórico y, en particular, del sonido-espacio de Brathwaite, el espacio geopolítico que surge dentro de la novela de Santos-Febres también merece atención.

El espacio: la orilla del mar como ubicación geográfica

El enfoque central con respecto al posicionamiento de Sirena Selena como un ser isleño y un ser caribeño cautivado por el mar a través de la constante ubicación “a la orilla del mar” organiza la presente sección del ensayo. Un análisis de cómo las orillas del mar conectan con el sonido-espacio y la trayectoria migratoria caribeña acompaña al acercamiento estructural y la concentración en la geografía dominicana que surgen dentro de la novela. Para apoyar visualmente este interés en el espacio dominicano y caribeño que guía la novela de Santos-Febres, hago referencia a los múltiples paraderos de Martha Divine y Sirena Selena en la República Dominicana. La tabla a continuación (*Figura 1*) muestra los paraderos de las viajeras puertorriqueñas, organizados cronológicamente para seguir el orden de los movimientos de las dos a lo largo de la novela. Para poder sacar conclusiones acerca de la trayectoria de Selena hacia la orilla del mar, *Figura 1* también expone la distancia entre las respectivas paradas y el mar.

Figura 1

Lugar	Personaje	Distancia del agua
1. El Aeropuerto Las Américas, Santo Domingo	Martha Divine y Selena	1.7 kilómetros
2. El malecón, Santo Domingo	Martha Divine y Selena	.5 kilómetros

3. Boca Chica (playa)	Selena	0 kilómetros
4. Juan Dolio (playa)	Selena	0 kilómetros
5. La Zona Colonial, Santo Domingo (Parque de Independencia)	Martha Divine	1.6 kilómetros

La tabla enumera los múltiples paraderos de las dos travestis protagonistas en *Sirena Selena vestida de pena*. Número 1 representa el aeropuerto Las Américas en Santo Domingo donde Martha y Selena llegan juntas y número 2 es el malecón. Allí, el Señor Contreras las hospeda con el deseo de contratar un show protagonizado por la travesti-bolerista Selena en su hotel El Conquistador. Ya los números 3 y 4 indican los paraderos únicos de Selena: primero la playa de Boca Chica y después las villas de lujo en las playas de Juan Dolio. La novela identifica la posición de Juan Dolio, la última parada de Selena, en el mapa: “a veinte minutos en auto de San Pedro de Macorís, a media hora de la capital, Juan Dolio se erigía frente a los arrecifes” (58). El número 5, destacando la zona colonial de la ciudad capital, marca el recorrido turístico de Miss Martha Divine. Mientras Martha explora la metrópolis, en un movimiento que va hacia la tierra adentro, Selena se aleja de la capital, siempre con el propósito de acercarse al mar. La tabla que organiza los paraderos de Selena y Martha Divine, acompañada de la distancia entre los respectivos lugares y el mar, confirma que para la bolerista no hay movimiento hacia el interior del país, sino que la protagonista travesti establece un patrón consistente de acercarse al mar. Como punto de clarificación, Santo Domingo es una ciudad colonial que—de todos modos—está frente al Caribe y al lado del mar. La referencia a la distancia del agua con respeto a las distintas paradas del par de travestis en la República Dominicana apunta hacia el hecho de que el corazón de la ciudad, el distrito histórico, no bordea la costa marítima. Uno de los propósitos de la tabla es aclarar— a pesar de que Santo Domingo se posiciona frente al Caribe—que la novela una y otra vez despedaza la mala planificación metropolitana. Tal vez una alternativa para entender esta ciudad colonial sería describirla como un destino no-balneario, donde no hay lugar para bañarse en el mar. Aunque esta descripción sea más precisa, Selena—al subrayar su conexión con la orilla—percibe la ciudad de Santo Domingo como una capital sin playa. Selena clarifica que la mayoría de los hoteles turísticos en Santo Domingo no quedan frente a una playa, sino que se sitúan al otro lado del malecón, un hecho repetido a lo largo de la novela. Así que mientras todos los lugares incluidos en la tabla están a una distancia caminable del mar, son distancias no aceptables para Selena; ella desea encontrarse en la orilla del mar, en el borde extremo.

Figura 1 no solamente apoya una visualización del acercamiento al mar por parte de Selena, sino que también confirma el aumento de la distancia entre las dos protagonistas travestis: Sirena Selena y Miss Martha Divine. Mientras Selena se aleja de su “madrina” del performance—el personaje que muestra el conocimiento más profundo del Caribe en cuanto a sus constantes comparaciones de las Antillas—se aproxima solo a dos ambientes marítimos que contrastan: el de las playas de “arena sucia de Boca Chica” (51) y, después, el “exquisito sector de villas en las playas de Juan Dolio” (58). Aunque observa su descuido, a Selena no le importa la playa desagradable de Boca Chica, donde las familias tiran “al agua botellas de cerveza, papeles y bolsas de basura” (52). El estatus de suciedad del área no causa detrimento

de su paseo playero y a pesar de su aparente disgusto, la juguetona y coqueta Selena se queda en Boca Chica y goza de su tiempo allí:

La Sirena aullaba su asco, su «para qué no me habré quedado en la piscina», su desprecio de «esta gente sí que es puerca». Viendo los charquitos de orín flotar sobre las olas, Selena caminaba por la orilla del mar. Su cuerpito depilado, semidesnudo, en cortísimo bikini de nadador, parecía el de una adolescente marimacha jugando a ser hombrecito en la playa, pero dejándose conocer *femme* por sus brincos y grititos ante la basura. (52)

El motivo de Selena es acercarse al mar y ella muestra cierta indiferencia ante la calidad del agua o bien la calidad estética de la playa. Ella se siente “el ser más desamparado sobre la faz de la tierra” (77) y su querer bordear el mar, la línea entre la tierra y el agua, antepone a cualquier repulsión que le causa la playa ensuciada. Hugo Graubel recuerda la visión de Selena en Boca Chica con su “colita diminuta remándose sobre la arena sucia a las orillas de la playa donde flotan excrementos” (93), y Selena— aun consciente de la basura y desechos que le circundan— se encuentra obsoleto su alrededor si se ubica al lado del mar.

El gran deseo de Selena de estar “a la orilla del mar” contrasta con su paradero caribeño en la República Dominicana: una “mierda de país” en el cual “los hoteles de la capital quedan frente a un mar sin playa” (51). Por esta mal diseñada planificación del paisaje público, Selena no llega a conocer profundamente ni el país ni la capital. Este motivo, tal vez no consciente, de querer estar al borde del mar (y no estar distraída por el turismo que le alejaría de esta ubicación marítima) es lo que conecta a la protagonista con la teoría de *tidalectics* de Brathwaite en el sentido que Selena representa una figura *queer* que traspasa los límites nacionales y subraya los aspectos sonidos de la espacialidad. Antes de abundar en la vinculación entre Selena y el sonido-espacio caribeño, hay que comentar el significado de Santo Domingo como marco escénico. Por un lado, la novela repite varias veces que a la capital dominicana le hace falta una playa. Hay varias referencias, anteriormente anotadas, que marcan esta falta: “él [Selena] se había ido a la playa de Boca Chica sola porque (mierda del país) los hoteles de la capital quedan frente a un mar sin playa” (51). El Señor Contreras, el hotelero dominicano afirma lo mismo: “no tenemos playa en la capital...” (158). Por eso, aun después del show privado en las villas lujosas de Juan Dolio, “Sirena no encontraba cómo regresar a la capital” (207).

La crítica Irune del Río Gabiola comenta la importancia de Santo Domingo dentro de la novela: “Santo Domingo is designed as the space of hopes for these transexual and transgender Puerto Rican characters and it will test their capabilities for working on an indisputable performance that diminishes the limits of gender, body, national, and family constructions” (86). Sugiero que el cuerpo andrógino de Selena nunca está en la capital, marcado desde el principio por su carácter oceánico; la travesti-bolerista está siempre en la orilla, en el borde marino. Superando la referencia general a la frontera entre la tierra y el mar es la constante ubicación de Selena específicamente en la orilla del mar. Aquí Selena, la gran sirena cautivadora, se posiciona en un extremo exagerado. El texto confirma este posicionamiento de manera incesante; en su primera huida de la capital en Boca Chica “Selena caminaba por la orilla del mar” (51). Después cuando está en Juan Dolio, Selena “deja su cola junto al mar/allá de orillas” (177). Además, Selena se sitúa a sí misma en este

borde marino, cuando alguien en el show privado le pregunta dónde Hugo y ella se conocieron, su respuesta es simplemente: “a orillas de un palmar” (184).

El cuerpo andrógino de Selena busca esta tierra “de en medio” en la cual su canto se refugia en las olas mismas. Van Haesendonck afirma que: “Por su capacidad de transgredir múltiples fronteras (de clase, género, edad, etc.), la voz de Sirena promueve la movilidad del personaje” (82). Aunque su voz representa la causa de este eco transformativo, Selena no solamente se define por el acto de *cruzar* fronteras (viajar desde Puerto Rico a la República Dominicana) sino que se ubica allí, encima de la frontera entre mar y tierra. Otro personaje en *Sirena Selena vestida de pena*, un adolescente dominicano Leocadio quien, como Selena, tiene rasgos femeninos y termina formando parte del inframundo gay caribeño, también se define por su acercamiento a los espacios intermediarios. En este caso los “espacios intermediarios” se encuentran dentro del mundo *queer* en la isla y en el Hotel Cólón, donde Leocadio consigue trabajo al final de la novela, pero también se ve en las referencias al posicionamiento de Leocadio. En la playa de Boca Chica, de paseo con su familia, la madre de Leocadio comenta a su hijo: “Leocadio, no te me apartes mucho de la orilla, hijo, que el mar es traicionero y tú no sabes nadar” (47). Después, en el mismo lugar, cuando Leocadio ve a Selena por primera vez, observa sus movimientos y nota que Selena “se erguía lentamente y caminaba despacio hasta la orilla” (50). En este encuentro, a la vez que el tenso y nervioso Leocadio cruza su mirada con Selena, se nota que el joven dominicano: “Hasta se atrevió a saludarlo [a Selena] tímidamente con la mano, mientras cruzaba la orilla de la playa rumbo al toldo floreado” (50).

Leocadio, como la protagonista Selena, se posiciona a la orilla del mar, y también a la orilla de la sociedad heteronormativa. Pero, para Selena este borde representa el lugar del retorno incesante y su constante movimiento ejemplifica la alteración entre tierra y mar, una reciprocidad que está alineada con el “to & fro” de Brathwaite. Hay que notar que en las últimas páginas de la novela la boherista parece quedarse allí, en la orilla dominicana; la novela no cierra con la muerte de Selena ni con cualquier conclusión satisfactoria para el lector. Selena no consigue el contrato esperado con el hotel de lujo, El Conquistador, en el país vecino la República Dominicana, ni confirma planes para llegar a Nueva York.⁹ La novela tampoco resuelve la relación entre Miss Martha Divine y Sirena Selena, las dos no vuelven a verse. La única consolación para el lector resulta ser la ubicación geográfica de la protagonista al final de la novela. Después del show privado, ya alojada en un hotel de Juan Dolio, Selena deja su habitación y “se escapó un momento a caminar por la orilla del mar” (191). Luego, la última visión de ella también enfatiza este posicionamiento: “Sirena camina a orillas de la playa frente al hotel” (207) y “la Sirena medita junto al mar” (208). Al posicionar a Selena en el borde marino en las últimas palabras de la novela, los lectores se enfrentan con un final abierto de cara al mar.

Estas citas—que confirman una ubicación anónima, fronteriza y sin referencia nacional—escenifican el mar como un espacio intermediario y seductor para Selena, un

⁹ Aunque no representa un enfoque central del presente estudio, el espacio de Nueva York aparece como la meta final de Martha Divine y Sirena Selena. Ver Gozenbach Perkins (75-76) y Van Haesendonck (80) para una discusión en cuanto a la importancia de Nueva York—vista como un espacio utópico desde el Caribe—dentro de la novela.

personaje que vive en un mundo superficial y quien “se desconocía todo” (95) en cuanto a la historia de la República Dominicana. Para Selena, “cuando existe un peje gordo, todos pasan a un segundo plano. Nada existe...” (68). La ambientación de *Sirena Selena vestida de pena* en la República Dominicana, despuntada en la novela varias veces como “la isla de al lado”, no cuenta para Selena, es la gran empresaria espabilada Miss Martha Divine para la cual la República Dominicana en particular le ofrece una oportunidad económica porque en Puerto Rico, según ella, se prohíben los performances travestis de menores de edad.

Martha Divine, la empresaria travesti y la exitosa negociante caribeña, se desarrolla dentro de la novela como el personaje consciente de la cultura dominicana y más que todo familiar con los desafíos de la inmigración interisleña. Aunque ella resulta abandonada por su compañera de viaje en el Hotel Conquistador—esperando la oferta del hotelero para que Selena se establezca allí ofreciendo su espectáculo musical—Martha es su guardián y Selena incluso la llama “Mamá” (40, 57). Miss Martha Divine coordina el viaje y dirige los negocios en cuanto al show, pero también sirve para que Selena recuerde su posicionamiento geográfico. Martha le recuerda a la bohemiana: “Honey, tú sabes que Puerto Rico es otra cosa” (214) y en la siguiente página “no estamos en Puerto Rico” (215). Mientras Martha subraya las diferencias entre las respectivas naciones caribeñas, al final propone una visión pan-antillana. Se resigna a un acercamiento generalizador de las islas caribeñas, por lo menos en cuanto a las oportunidades para travestis, y confirma: “así es la vida en este caldo de islas sancochadas por el hambre y por las ganas de vivir de acuerdo con otra realidad” (230). Al hacer referencia a una vida colectiva—compartida por una expansiva comunidad de isleños—Martha hace hincapié en el movimiento repetido y cíclico planteado por Brathwaite como “the movement of the ocean” (34). Martha, el personaje-contrapunto de Selena (quien no sabe nada sobre la República Dominicana), deja al lado su constante comparación de Puerto Rico y la República Dominicana al final de la novela, al darse cuenta de la existencia del Hotel Colón (el epicentro gay capitalino) y propone la pregunta hipotética: “¿Por qué pensó que esta isla sería diferente a la propia?” (199).

Mientras Martha distingue entre la República Dominicana y Puerto Rico y ofrece cierta generalización del Caribe, Selena se encuentra perdida, sin tener asegurada su ubicación geográfica ni un entendimiento de la cultura o historia dominicana. Las trayectorias hacia el interior (para Martha) y el exterior (a la playa, para Selena) confirman el hecho de que Martha conoce la ciudad de Santo Domingo mientras Selena se aleja de ella. La falta de conocimiento por parte de Selena se establece dentro del texto:

En las noticias, solo se hablaba de dominicanos fugados en yola, carcomidos por la sal, o despescuezados por los tiburones, flotando panza arriba por el estrecho de la Mona. No sabía ella de los arcos y acres de azúcar que habían pagado por la humilde estancia de su anfitrión. No sabía de los haitianos tirados a las calderas para lograr la consistencia perfecta del melao de caña; desconocía de los líderes campesinos desmenuzados por cañaverales de San Pedro de Macorís... Selena desconocía todo esto. (95)

Esta confirmación de lo que *no* sabe Selena—un contraste con la omnisciente Martha Divine—también surge a través del movimiento isleño de la protagonista. Incluso las rutas de transporte de Selena—cuando viaja a los varios paraderos anotados en la *Figura 1*—

muestran su interés geográfico destinado a la frontera marítima de la isla. De regreso de Boca Chica al hotel en la zona turística de Santo Domingo con Hugo para recoger sus cosas e ir a Juan Dolio con fines de dar el show privado: “Estaban aproximándose a la zona turística. De su lado del auto, rugía el mar y se alargaba hasta formar una bruma de salitre” (56). No solamente queda expuesta una constante ubicación al lado del mar—incluso en un auto que “rugía el mar”—pero esta cita confirma que Selena se posiciona en los extremos de la isla—a la orilla—también por las acciones (o decisiones encaminadas) de otros.

El sonido: la canción de la Sirena (Selena)

Además de representar la ubicación fronteriza de Selena, su canto lleva el público al mismo sitio: a la orilla del mar. La canción de Selena tiene un efecto encantador para su audiencia, y aún más ofrece vínculos con el naufragio. Este aspecto sonoro se relaciona con las metáforas acuáticas que hacen hincapié en la musicalidad: el bolero tiene una cadencia de las ondas sinusoidales.

La novela describe el efecto que tiene la voz de Selena al cantar en el show privado en casa del Señor Hugo Graubel: “las mujeres se llevan ansiosas las manos al pecho y reviven deseos que una vez tuvieron a la orilla del mar” (179). Además, el performance de Selena termina en cierta suspensión del tiempo, como si fuera un naufragio figurativo con el público “deshojado del asombro” (50). Después del demo show en el Hotel Conquistador se nota que “el bullicio desapareció” (46), todos “se quedaron quietos”, e incluso Martha quien la había oído cantar mil veces “se despertó del sopor melancólico en que siempre se sumía cuando oía a Sirena cantar” (46). El hecho de que la audiencia queda boquiabierta después de oírla cantar tiene una vinculación con el simbolismo de la sirena mitológica. Las sirenas, según la leyenda marítima, son famosas por su canto mítico. Es un canto seductor que atrae a los marineros, pero esta canción embrujadora resulta en el naufragio y un destino fatal para los que la persiguen. Las sirenas dan placer, pero a la misma vez crean un caos total. Sirena Selena también tiene una voz cautivadora; esta voz no lleva a los oyentes al fracaso de buques naufragados sino que causa cierto naufragio íntimo—al nivel introspectivo—para los oyentes. Para Hugo en particular—enamorado de su “sirenito”—la voz de Selena (lo que Hugo clasifica como “las olas” (127)) lo rastrea al mar mismo. Cuando Selena canta, el negociante dominicano “cree que es más rumor de mar” (224). A través de la relación entre Hugo y Selena se establece que la canción de Selena posiciona también a los otros en la orilla y tal vez más allá de la orilla. Mientras Selena se ubica en la frontera misma como consecuencia de su acto musical, el encanto del performance tira a los oyentes a lo profundo del mar. La esposa de Hugo, Solange, interpreta el descenso de su marido de esta manera al afirmar que: “Hugo se mete en aguas profundas” (149). Aún más, justo antes de abrir su boca para que saliera su canción en el show privado en Juan Dolio hay una referencia al naufragio: “En él [el piano] se recostó como de un buque justo antes de la zozobra” (181). Aquí, no es Selena quien está en peligro de esta zozobra. El “buque” de la bolerista no se vuelca, sino el de los espectadores por el efecto de su voz.

Aunque la voz cautivadora de Selena puede hacer naufragar a su audiencia, por otras vías parece condenarse a sí misma. Después de cantar—inmediatamente tras cada demo show que da en la República Dominicana—ella huye al mar, al borde de la isla. Esta huida marca

a Selena como un ser transformado después del performance; Selena parece perderse en su voz e irse a la orilla para encontrarse de nuevo. Otra bolerista negra novelesca que tampoco rinde los beneficios de su talento musical es La Estrella del cubano Guillermo Cabrera Infante.¹⁰ La Estrella, una protagonista de la novela canónica *Tres tristes tigres* (1965) reaparece en “Meta-Final”, publicada en 1970 en *Alacrán Azul*. Con esta terminación alternativa—definida por el crítico Roberto González Echevarría como “an end beyond the end” (158)—Cabrera Infante ofrece otra conclusión para su novela. La Estrella representa otra bolerista, que canta sin acompañamiento, para quien el destino geográfico es esencial. “Meta-Final” narra la muerte y el enteramiento de la bolerista cubana, una mujer con sobrepeso extremo, y resulta que su cuerpo nunca llega a Cuba sino que empezó a flotar en el mar como si fuera su propia isla; “Meta-Final” confirma esta transformación corporal de La Estrella: “se convirtió en isla” (6). La Estrella de Cabrera Infante muere después de la interferencia de un grupo de empresarios internacionales en su show—un conjunto de agentes con ganas de aprovecharse del talento de la bolerista cubana. Los empresarios quieren hacerla un éxito comercial al nivel global pero este nivel de fama resulta incómodo para la artista. Al cerrar “Meta-Final”, La Estrella, una representante de la sensualidad del ritmo afrocubano, “está más muerta que el mar” (6) pero de todos modos “se gana perspectiva cuando uno se rodea de horizonte y se hace isla” (6).

Al comparar las dos “estrellas” del bolero, la de Cabrera Infante fracasa por no haber podido adaptarse a los ritos de la fama; cuando tiene que cantar no canta.¹¹ Selena, al contrario, sabe manejar la fama y el momento del performance le da energía y o le hace sentir más fuerte su querer quedarse en las extremas de la(s) isla(s). La vinculación para Sirena Selena entre “las olas de su voz” y “las orillas del mar” posiciona a la bolerista afropuertorriqueña como un “cuerpo” representante. Gozenbach Perkins, comparando la esencia de ambas Miss Martha Divine y Selena en la novela de Santos-Febres, confirma: “These are not only queer bodies, but also Caribbean bodies, as well as bodies of color” (72). Añado aquí que no solamente son cuerpos *queer*, cuerpos caribeños, y cuerpos de color, sino que Sirena Selena también—en comparación y en contraste con La Estrella en cuanto a su conversión en isla—es un cuerpo de agua, un “body of water” que apunta hacia la huella regional caribeña de las metáforas acuáticas de Brathwaite y otros teóricos antillanos. Al interpretar el espacio caribeño a través del bolero, Selena edifica sobre paradigmas

¹⁰ Mi decisión de comparar Selena con La Estrella de Cabrera Infante parte del hecho de que ambos personajes son boleristas. Otro punto de comparación para la novela de Santos-Febres y la figura de la travesti Selena será la obra de Luis Palés Matos. Su “Canción de mar”, por ejemplo, es un poema publicado en *Tuntún de pasa y grifería*, un poemario en el cual el mar se vuelve el trasfondo fundamental. Ver “La raza cómica: Identidad y cuerpo en Pedreira y Palés” de Rubén Ríos-Ávila.

¹¹ Aunque este artículo ofrece una breve comparación entre dos boleristas caribeñas—Sirena Selena y La Estrella—hay otras novelas puertorriqueñas que ponen un enfoque en la figura de la travesti y/o en la identidad sexual no heteronormativa. Algunas de estas novelas, entre otras, son *Felices días Tío Sergio* (1986) de Magali García Ramis, *La muñeca de chocolate* (1995) de Félix Joaquín Rivera, *Conversaciones con Aurelia* (2007) de Daniel Torres, y la colección de cuentos *Mundo cruel* (2010) de Luis Negrón.

espaciales. La obra de Brathwaite se define por una atención intensa a la musicalidad, y para Selena la relación con la orilla se manifiesta a través de su canto.

Selena no solamente existe en la frontera entre la tierra y el mar, huyendo hacia este borde lo más posible, sino que crea fronteras al cantar. Su voz ejemplifica una división entre la artista y su audiencia que apunta hacia espacios intermediarios en la novela que no sean geográficos. Río Gabiola confirma que “In *Sirena Selena*, due to their transgressive bodies, they have to perform for locals not only in the space of the border, but in each and every place they occupy” (88). En su referencia al performance incesante de las travestis, Río Gabiola destaca una frontera metafórica, una frontera que estos cuerpos transgresivos encuentran al diario. La frontera aquí no es la geopolítica entre Haití y la República Dominicana (a la cual Martha y Leocadio hacen referencia en la novela); tampoco es la frontera espacial entre tierra y mar, la orilla frecuentada por Selena. La(s) frontera(s) en *Sirena Selena vestida de pena* también son figurativas, espacios intermediarios que tienden a expandirse. En su viaje a la República Dominicana, “la isla de al lado”, Martha y Selena se encuentran en un vacío no determinado, y el tiempo entre el despegue y el aterrizaje es “the interstice between two geographic spaces, the space between ground and air” (Gozenbach Perkins 70). De todos modos, este intersticio llega a definir a la travesti-bolerista y se manifiesta no solamente a través de su ubicación a la orilla sino también en la distancia interpersonal creada por su voz, la anteriormente comentada consecuencia de hacer naufragar figurativamente a su audiencia.

Finalmente, el bolero, el género musical preferido de la Sirena tiene una cadencia nostálgica y el ritmo en sí arremeda la oscilación del agua. Exagerando el sonido mecedor del bolero, la letra de las canciones del show privado de Selena en la casa del Hugo Graubel también enfatiza el espacio marítimo. Selena decide interpretar “Nave sin rumbo” de la gran bolerista, compositora, y poeta puertorriqueña Sylvia Rexach. En la casa lujosa de Juan Dolio, al bajar la escalera, Sirena canta: “Es mi corazón/una nave en el turbulento mar/desafiando la fuerte tempestad/de eso que llaman amor...” (181). Al hablar del gran músico de jazz, Miles Davis, Brathwaite habla de la internalización de su música y anota que está “creating a spine of coral...singing the shadows of the clouds that move across our landscape” (35). Al cantar, Selena, la travesti-bolerista ficticia, también construye un arrecife coralino conectado al paisaje caribeño. Su voz—en cuanto al ritmo, la letra de las canciones, y el movimiento mecedor—es una parte esencial del compuesto sonido-espacio que ella modela.

La tierra y el mar: una diva *caribeña*

Un análisis del sonido en *Sirena Selena vestida de pena*—en cuanto al canto de la travesti-bolerista—junto con una aproximación crítica al espacio geográfico en la novela, logra percibir a la gran protagonista Selena como una representación ficticia del sonido-espacio de Kamau Brathwaite. Además, la criatura andrógina quien atrapa a sus oyentes por “las olas de su voz” (127), es representante de la postura de Antonio Benítez Rojo que “la cultura del caribe...no es terrestre, sino acuática” (*La isla* 26). Mientras la aproximación empresarial a la región caribeña de Martha y en particular su enfoque nacional en la República Dominicana como un lugar turístico que le permitiría alcanzar cierto nivel de éxito

económico confirman un énfasis en Santo Domingo como un sitio de oportunidad económica, el “escape” inmediato a la playa de Serena—la playa sucia que huele a orina de Boca Chica y después las lujosas playas privadas de Juan Dolio—propone una visión transcaribeña y oceánica. Si un análisis del protagonismo de Selena parte de la teoría de *tidialectics* que provee la infraestructura para explorar el entrelazamiento complejo y flujo de la tierra y el mar, Selena también lucha contra este mismo enredo. El mar la define, el nombre que usa en el show, “Sirena,” invoca el mito del canto de las sirenas y sus paraderos playeros también confirman este binario mar-tierra. A través de esta perspectiva pan-caribeña Sirena Selena logra convertirse no en la diva del Puerto Rico o de la República Dominicana, sino “del Caribe” (12). Está Selena en la República Dominicana durante la acción presente de la novela, pero es una persona nómada quien no respeta las fronteras porque existe dentro de un espacio ambiguo—tanto genérico como geográfico. Van Haesendonck afirma: “el Caribe es, como el cuerpo híbrido del travesti-bolerista y del bolero mismo, un cuerpo permeable” (90). Aún más, no es solamente permeable el cuerpo de Selena, sino también su ubicación dentro de la isla.

La relación entre la tierra y el mar, siempre dinámica y vacilante, a la cual se dedica la teoría de *tidialectics* de Brathwaite destaca una atención al movimiento y una dedicación al paisaje marítimo. Selena—modelo de movimiento y el proceso emigratorio interisleño—añade a la referencia de Brathwaite a las “madres sumergidas” quienes atraviesan el mar “coming from one continent/continuum, touching another, and then receding...from the island(s) into the perhaps creative chaos of the(ir) future” (*ConVERSations* 34). El poeta-narrador en *ConVERSations*, al fijarse en la anciana que barre, pregunta hipotéticamente: “What is Caribbean/the Caribbean? What is this—this archipelago, these beautiful islands—yes—which are contrasted in their beauty with extreme poverty and a sense—a memory—of catastrophe. What is the origin of this... this paradoxical and pluraradial situation?” (29). Selena, una figura genérica y geográficamente plural, es una protagonista que ejemplifica el movimiento trans-océánico y desestabiliza el mito de la isla aislada; su personaje minimiza el espacio dominicano para en su lugar enfatizar el pulso del “sonido-espacio” caribeño, siempre a la orilla del mar. Los que rodean a Selena, los que escuchan su canto, sugieren que: “No es de este mundo, su voz” (149). Incluso Selena, después del demo show en el Hotel Conquistador, insinúa lo que el auditorio pensará de ella: “Tú no eres ser de este mundo” (50). Sirena Selena, modelo de la intersección entre el sonido y el paisaje caribeño, apunta hacia la huella caribeña de las metáforas acuáticas, y al volver cada vez a la orilla del mar—su ritual después del performance—ofrece otra visión de un “ritual repetitivo humilde” que Brathwaite destaca como tal vez “the ‘meaning’ of the Caribbean” (*ConVERSations* 33). Sirena Selena, la “diva del Caribe” (12), es representante del sonido-espacio antillano y de las posibles interpretaciones de la “orilla”, tanto metafóricas como literales. La travesti-bolerista de Santos-Febres no responde a las limitaciones nacionales; las ondas sonoras de su voz reverberan sin fin en un Caribe que prioriza los aspectos sonidos y marítimos de la espacialidad.

Obras citadas

- Arroyo, Jossianna. "Sirena canta boleros: travestismo y sujetos transcaribeños en *Sirena Selena vestida de pena*". *CENTRO Journal* 15.2 (2003): 38-51.
- Barradas, Efraín. "Sirena Selena vestida de pena o el Caribe como travesti". *CENTRO Journal* 15.2 (2003): 53-65.
- Benítez Rojo, Antonio. *Archivo de los pueblos del mar*. San Juan, P.R.: Ediciones Callejón, 2010.
- . *La isla que se repite*. Barcelona: Editorial Casiopea, 1998.
- Bonfiglio, Florencia. "Notes on the Caribbean Essay from an Archipelagic Perspective". *Caribbean Studies* 43.1 (2015): 147-73.
- Brathwaite, Kamau. *Barabajan Poems 1492-1992*. Kingston: Savacou North, 1994.
- . "Caribbean Man in Space and Time". *Savacou* 11-12 (1975): 1-11.
- . *CONVERSations with Nathaniel Mackey*. Rhinebeck, N.Y.: We Press, 1999.
- Cabrera Infante, Guillermo. "Meta-Final". *Alacrán Azul* 1.1 (1970): 6.
- . *Tres tristes tigres*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1971.
- Dalleo, Raphael. "Another 'Our America': Rooting a Caribbean Aesthetic in the Work of José Martí, Kamau Brathwaite, and Édouard Glissant". *Anthurium: A Caribbean Studies Journal* 2.2 (2004): 1-11.
- Dash, J. Michael. "Libre sous la mer—Submarine Identities in the Work of Kamau Brathwaite and Edouard Glissant". *For the Geography of a Soul: Emerging Perspectives on Kamau Brathwaite*. Ed. Timothy J. Reiss. Trenton, N.J.: African World Press, 2001. 191-200.
- DeLoughrey, Elizabeth. "Routes and Roots: Tidalectics in Caribbean Literature". *Caribbean Culture: Soundings on Kamau Brathwaite*. Ed. Annie Paul. Kingston: U of the West Indies P, 2007. 163-75.
- Duany, Jorge. "Dominican Migration to Puerto Rico: A Transnational Perspective". *Centro Journal* 17.1 (2005): 242-69.
- Fenwick, M. J. and Vincent O. Cooper. "'Geological Connection/Poetic Perception': An Interview with Kamau Brathwaite: Part I". *The Caribbean Writer* 14 (2000): 76-84.
- Gelpí, Juan G. *Literatura y paternalismo en Puerto Rico*. San Juan, P.R.: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1993.
- Glissant, Edouard. *Caribbean Discourse*. Ed. by J. Michael Dash, Charlottesville: UP of Virginia, 1999.
- González Echevarría, Roberto. *The Voice of the Masters: Writing and Authority in Modern Latin American Literature*. Austin: U of Texas P, 1985.
- Gozenbach Perkins, Alexandra. "We are Family: Translocations of Queer Kinship in Mayra Santos Febres's *Sirena Selena vestida de pena*". *Chasqui* 46.1 (2017): 70-83.
- Mackey, Nathaniel. "An Interview with Edward Kamau Brathwaite". *The Art of Kamau Brathwaite*. Ed. Stewart Brown. Mid Glamorgan, Wales: Bridgend, 1995. 13-32.
- Marqués, René. "El puertorriqueño dócil: Literatura y realidad psicológica". *Ensayos: 1953-1971*. San Juan, P.R.: Editorial Antillana, 1972. 151-216.
- Palés-Matos, Luis. *Tuntún de pasa y grifería: poemas afroantillanos*. San Juan, P.R.: Cultural Puertorriqueña, 1988.
- Pedreira, Antonio S. *Insularismo*. Río Piedras, P.R.: Editorial Edil, 1992.

- Reckin, Anna. "Tidalectic Letures: Kamau Brathwaite's Prose/Poetry as Sound-Space". *Anthurium: A Caribbean Studies Journal* 1.1 (2003): 1-16.
- Río Gabiola, Irune del. "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 (2007): 77-95.
- Ríos Ávila, Rubén. "La raza cómica: identidad y cuerpo en Pedreira y Palés". *La torre: revista de la Universidad de Puerto Rico* 7.27-28 (1993): 559-76.
- Rodríguez, Juana María. "Translating Queer Caribbean Localities in *Sirena Selena vestida de pena*." *MELUS* 34.3 (2009): 205-23.
- Santos-Febres, Mayra. *Sirena Selena vestida de pena*. 2000. Ciudad de México: Planeta, 2016.
- . *Sobre piel y papel*. San Juan, P.R.: Ediciones Callejón, 2011.
- Savory, Elaine. "Kamau Brathwaite: 1994 Neustadt International Prize for Literature". *World Literature Today* 68.4 (1994): 750-57.
- Scott, David. "On the Question of Caribbean Studies". *Small Axe* 41 (2013): 1-7.
- Van Haesendonck, Kristian. "Sirena Selena vestida de pena de Mayra Santos-Febres: ¿transgresiones de espacio o espacio de ansgresiones?" *CENTRO Journal* 15.2 (2003): 79-96.

Copyright of Chasqui (01458973) is the property of Chasqui and its content may not be copied or emailed to multiple sites or posted to a listserv without the copyright holder's express written permission. However, users may print, download, or email articles for individual use.