

# ***CARNAVAL DE SODOMA* DE PEDRO ANTONIO VALDEZ: RETRATOS Y VESTIDURAS TRAVESTITIS**

---

**PEDRO ANTONIO VALDEZ' *CARNAVAL DE SODOMA*: TRANSVESTITE PORTRAITS AND VESTMENTS**

JULIO PENENREY NAVARRO\*  
*Universidad del Atlántico*

Fecha de recepción: 12 de mayo de 2014

Fecha de aceptación: 22 de octubre de 2014

Fecha de modificación: 11 de noviembre de 2014

## RESUMEN

El travestimiento y las identidades queer son temas obviados y desentendidos por la crítica literaria que la novela *Carnaval de Sodoma* (2002), del escritor dominicano Pedro Antonio Valdez, ha merecido hasta el momento. A través del surgimiento de tres personajes travestidos de la obra —Tora, el Barón del cementerio-La Fortunata y Changsán-Princesa de Jade— examinaremos cómo la acción travesti desestabiliza el imaginario de naturalización y de complementariedad que el discurso normativo ha asignado a los géneros tradicionales (masculino/femenino), y repensaremos nociones como género y sexualidad, comúnmente establecidas por el pensamiento heterocentrado como entidades fijas e inmutables.

**PALABRAS CLAVE:** género, literatura dominicana, Pedro Antonio Valdez, teoría *queer*, travestismo.

## ABSTRACT

Cross-dressing and queer identities constitute themes that are ignored and neglected by the literary critic that the novel *Carnaval de Sodoma* (2002), by Dominican writer Pedro Antonio Valdez has had until now. We will analyze three transvestite characters —Tora, the Baron of the graveyard-La Fortunata and Changsán-Princess of Jade— and examine how the transvestite action destabilize the naturalization and complementarization imaginary that the normative discourse has assigned to the traditional genders (masculine/feminine). We will rethink notions such as gender and sexuality, usually established by the heterocentered thought as fixe and immutable entities.

**KEYWORDS:** gender, dominican literature, Pedro Antonio Valdez, queer theory, cross-dressing.

\* Magíster en Literatura Hispanoamericana y del Caribe. Universidad del Atlántico. El presente artículo hace parte del trabajo de grado titulado *Identidades queer y travestismo en Carnaval de Sodoma de Pedro Antonio Valdez*.

## INTRODUCCIÓN

Y nada más era que llegara el carnaval para que todas las travestis de Barranquilla se volvieran locas de felicidad, y en pocas horas agotaran las existencias de lentejuelas, canutillos, estrás, pailletes y toda esa pedrería fantástica que recama el engaño cosmético con que la comunidad gay, año tras año, intenta cautivar ese río de gentes que se arremolinan en las calles del norte de la ciudad.

John Better Armella, *Locas de felicidad*

*Carnaval de Sodoma*, la segunda novela del escritor dominicano Pedro Antonio Valdez, podría enmarcarse, junto con otras publicaciones de Andrés L. Mateo, Emilia Pereyra, Junot Díaz y Rita Indiana Hernández, en el gran proyecto de experimentación y renovación por la que transita la literatura de la República Dominicana. Con una estructuración narrativa burlona, crítica, sarcástica e irónica, la novela de Valdez cuenta con la virtud de sacar a la novelística dominicana del anquilosamiento temático en el que se encontraba, el Trujillato<sup>1</sup>, y de retomar el burdel —ya trabajado es su primera novela *Bachata del ángel caído* (1999)— como escenario en el que la realidad y la ficción se unen para crear un cuerpo social crítico y testigo de su tiempo (Peña). La imagen del cabaret, tópico recurrente en las manifestaciones literarias caribeñas y latinoamericanas, no solo puede pensarse como una atmósfera en que se escudriñan las bases de una identidad dominicana, sino también interpretarse como microcosmos que posibilita la deconstrucción de la sexualidad normativa. A lo anterior se le aúna también la capacidad del autor al explorar temas como la prostitución, la religión y la música, y de ambientar la historia con escenarios vivos de la ciudad de La Vega como el parque, la catedral,

1. La era del Trujillato (1930-1961) representa el largo periodo de poder político, militarismo, opresión y despotismo del dictador Rafael Leónidas Trujillo (1891-1961), también conocido como el Jefe o el Generalísimo. Tal era el grado de violencia, masacre e intimidación que llegó a despertar este personaje en la historia reciente de la República Dominicana, que ha sido relacionado, incluso, con el *Fukú*, elemento de la cultura popular dominicana asociado con el infortunio, la desgracia y la mala suerte (De Maeseener). La asociación con el dictador también aparece registrada en la novela *La maravillosa vida breve de Óscar Wao* (2007) del escritor en la diáspora Junot Díaz: "Pero el fukú no es solamente historia antigua, un cuento de fantasmas del pasado sin fuerzas para asustar. En la época de mis padres, el fukú tan encojonadamente verdadero que cualquiera podía creer en él. Todo mundo sabía de alguien a quien el fukú se había tragado, igual que todo mundo conocía a alguien que trabajaba en el Palacio. Estaba en el aire, cabría decir, aunque, como todas las cosas más importantes en la isla, en realidad nadie tocaba el tema. Pero en aquellos días de antaño, el fukú la pasaba bien; incluso tenía lo que se podía llamar un promotor, un sumo sacerdote. Nuestro Dictador de Una Vez y Para Siempre, Rafael Leónidas Trujillo Molina" (15-16). Cabe aclarar que este signo trágico también ha estado relacionado con el Almirante Cristóbal Colón y la empresa colonial europea.

etc. (Miolán). De Maeseneer anota tres aspectos positivos de la novela: la mezcla de estilos a los que responde la obra (arcaico, coloquial, sentimental, ensayístico); las cómicas referencias a figuras de autoridad como Aristóteles, Kierkegaard, Confucio, Pascal, Kant o la Biblia, con el propósito de parodiar los cánones de la filosofía dominante y de legitimar un pensamiento popular; y la visión innovadora de la ciudad que se aleja de la perspectiva del campo planteada por su compatriota Juan Bosch Gaviño. También se ha resaltado la forma equilibrada como la novela juega con el tiempo y el espacio; hace utilización de lo simbólico, lo alegórico, el erotismo; y el uso desenfadado del lenguaje que atrapa al lector hasta el final de la historia (Collado).

Resulta interesante señalar la estructuración novelesca que cimienta el autor. En la obra, géneros como la poesía, el drama y el cuento se entremezclan para enriquecer la trama del relato. La música, ya sea de extracción popular o culta (bachata, bolero, baladas, disco o clásica), se utiliza tanto en el andamiaje histórico de la narración como en la caracterización de algunos personajes —el caso del Violinista, Mónica, Sandro, el Inspector, la Fortunata—. A su vez, hay una fuerte presencia de personajes homosexuales y travestis ocultos, bastante obviados por la crítica literaria, como lo veremos a continuación.

En *Carnaval de Sodoma* —adaptada al cine en el 2006 por mexicano Arturo Ripstein, en una cinta de nombre homónimo a la novela— se entrelazan con fluidez la fantasía, la magia y la realidad. La obra recrea la historia de la pareja de chinos, Changsán y Lù-Shi, administradores del Royal Palace, burdel de mala muerte instalado en la ciudad de La Vega. Ubicado frente a la catedral de la ciudad, el cabaret es sitio de encuentro de personajes frustrados, engañados, caídos en desgracia o solitarios menospreciados: la prostituta sufrida y engañada, el revolucionario fallido, el poeta no reconocido, el violinista castrado por su padrastro, el alcalde corrupto e infiel, el inspector corrompido, el ángel expulsado de territorio divino, entre otros. La aparición de la bella, sensual y joven Princesa de Jade —personaje pseudo-mágico al que se llega bebiendo una misteriosa infusión brindada por la esposa del administrador— subvierte el ambiente de decadencia, putrefacción y opacidad de la honorable “casa de té” y lo trasviste en un espacio edénico poblado de figuras mitológicas como dragones y aves fénix. Cuando los clientes acceden a la bebida alucinógena de Lù-Shi experimentan diversas sensaciones oníricas que transgreden la realidad espacial y temporal del local. Arrastrados por las ráfagas de pasión de la princesa oriental, transitan en su búsqueda por lugares abiertos y hermosos jardines que rememoran a la antigua China, hasta que terminan poseyéndola analmente. Solo hasta el final de la historia se descubre que la joven deseada no es una mujer biológica como tal, sino el cuerpo travestido de Changsán, el administrador chino. La historia finaliza después que las autoridades de La Vega —el Presidente Municipal y el

Padre Cándido— logran después de muchos intentos clausurar el burdel y la pareja de chinos es asesinada a cuchillo por petición del Mazamorra, personaje con quien la pareja tuvo algunos inconvenientes económicos.

Nos cuestionan dos aspectos: primero, es alarmante que ante la notable participación de personajes homosexuales y travestis, el tratamiento de temas como la sexualidad, el cuerpo y las representaciones de género normativas y disidentes, la crítica literaria que ha centrado su atención en esta obra de Valdez hayan hecho caso omiso de estos elementos; o segundo, demostrado una actitud desinteresada y bastante conservadora. El surgimiento de estas perspectivas de análisis es casi nulo; lo más próximo a ello es la breve alusión de Collado sobre la recurrente caracterización de masculinidades falsas y la reivindicación de personajes bisexuales o travestis encubiertos en la novela. Ante esta carencia, abordaremos primero, desde los postulados de la teoría *queer*, la figura del sujeto travesti como ente destabilizador de la naturalización y complementariedad de los géneros normativamente aceptados (masculino/femenino), para luego examinar los actos performativos de tres personajes travestidos en la narración: Tora, conocido también como “El Pez Tigre Balón”, el Barón del cementerio-La Fortunata y Changsán-Princesa de Jade. Hemos optado por el análisis de estos personajes debido a que los tres problematizan las estructuras en las que se cimienta el marco del sistema genérico-sexual normativo. Con lo anterior no pretendemos dar a entender que no existan otras subjetividades transgresoras en la obra, sino que en ellas, además de rastrear unos posibles códigos travestis, se vislumbran muchas de las realidades sufridas por la comunidad homosexual: actos de homofobia, represión de los deseos, discriminación, el cuerpo y la sexualidad enclosada. Sin embargo, al mismo sistema de opresión presente en la narración se ha opuesto uno de resistencia: la labilidad del closet, las falsas masculinidades y el travestismo en sí.

## LA REALIDAD HUIDIZA: PERFORMATIVIDADES TRAVESTIS

Con la publicación de *El segundo sexo*, Simone de Beauvoir critica la categoría de “mujer” como noción innata y biológica del sujeto femenino<sup>2</sup>, e interpretó que sus bases responden a un proceso de construcción social y cultural trazado por el pensamiento patriarcal imperante. Monique Wittig enfatizó que esta ideología hegemónica, definida según sus prácticas sexuales como heterosexualidad, no es solamente un órgano de la sexualidad

2. Hacemos referencia directa al conocido argumento de Beauvoir que aparece en la primera parte de “La experiencia vivida” de *El segundo sexo*: “No se nace mujer: se llega a serlo. Ningún destino biológico, psíquico, económico, define la imagen que reviste en el seno de la sociedad la hembra humana; el conjunto de la civilización elabora ese producto intermedio entre el macho y el castrado que se suele calificar de femenino” (371).

normativa, sino un régimen político de representación, producción y reproducción del cuerpo sexuado disciplinado. Más adelante, los fundamentos pioneros de la teórica norteamericana Judith Butler y los aportes conceptuales de la teoría *queer* dejaron claro que para una sociedad equitativa, debía reaccionarse en contra del ordenamiento, las tecnologías y las normas de género y el sistema regulador del sexo. La masculinidad y la feminidad, es decir, “ser hombre” o “ser mujer”, no son categorías biológicas y cromosómicas, sino nociones artificiales y limitantes del pensamiento heterocentrado. Las prácticas sexuales normativas dan como resultado géneros establecidos doblemente normativizados. Así pues, pensar el género como “una expresión natural del sexo o una constante cultural que ninguna acción humana era capaz de modificar” (Butler, *El género* 24) representa hoy por hoy el gran dogma esencialista de la cultura patriarcal.

Normativamente el género es la imposición social que designa el sexo. Para la teoría *queer*, sin embargo, el género y las categorías sexo-genéricas representan figuras ilusorias o ficciones políticas actualizadas a través de diversos actos performativos. El término performatividad, introducido por Judith Butler<sup>3</sup>, propone un constante ciclo metamórfico e ilimitado, en el que la reiteración de una norma oculta o disimula las convenciones de la repetición (Butler, *Cuerpos*). Es decir, los actos performativos conducen de forma tácita una serie de leyes, discursos e ideologías que intentan, en acciones temporales e ilimitadas, darle forma descriptiva a aquello que describe o enuncia<sup>4</sup>. El gran trabajo de la institución heteronormativa ha consistido en hacernos creer que los roles, prácticas sexuales, productos, instrumentos, lógicas y redes de lo masculino y lo femenino son acciones naturalizadas (Preciado).

Así, la acción travesti, en su lógica transgresora, desenmascara a los géneros tradicionales como categoría naturalizada y como entidad limitante y excluyente. La práctica contracultural del travestismo reacciona contra las normas tradicionales del discurso

3. Tal como lo reconoce Eve Kosofsky Sedgwick, el término ‘performatividad’ se hizo necesario por el invaluable trabajo de Judith Butler a partir de su libro *El género en disputa. Feminismos y la subversión de la identidad*, texto fundamental para el surgimiento de la teoría *queer*. Como lo expresa Sedgwick, “es probable que la pieza central del trabajo reciente de Butler haya sido el argumento de que el género puede ser discutido mejor si se entiende como una forma de performatividad” (199). Las reconsideraciones de algunas reflexiones expresadas en este libro fueron ampliadas y aclaradas más tarde por Butler, con la publicación de *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*, intento de continuar examinando las maneras como los asuntos sexuales y políticos son moldeados por la hegemonía heterosexual.

4. Cabe aclarar que lo que permite la acción recurrente es la construcción del acto en el tiempo. Por ejemplo, de acuerdo con Butler, la versión bíblica performativa por excelencia, “hágase la luz”, nombra un fenómeno que cobra vida en virtud al sujeto enunciador y a su voluntad. Igual situación podría comprenderse en actos lingüísticos como “es un niño” o “es una niña”, enunciados a un recién nacido para imponer una heterosexualidad obligatoria. Lo mismo sucede con expresiones como “marica”, “loca”, “marimacho” o “lesbiana”, entre otras, que definen, etiquetan y designan al sujeto desde la abyección.

político normativo, precisamente para parodiar, exagerar o deconstruir lo que el pensamiento dominante ha intentado somatizar. Y aunque el ejercicio travesti esté asociado, en muchas ocasiones, a la copia de lo masculino o lo femenino, debe aclararse que su propósito excede los límites de la imitación o el doblaje:

Así sucede con los travestis: sería cómodo —o cándido— reducir su *performance* al simple simulacro, a un fetichismo de la inversión: no ser percibido como hombre, convertirse en la apariencia de la mujer. Su búsqueda, su compulsión de ornamento, su exigencia de lujo, va más lejos. La mujer no es el límite donde se detiene la simulación. Son hipertéticos: van más allá de su fin, hacia el absoluto de una imagen abstracta, religiosa incluso, icónica en todo caso, mortal. Las mujeres —vengan a verlo al *Carrousel* de París— los imitan. (Sarduy 62)

Para Severo Sarduy, el sujeto travesti se encuentra distanciado de la copia o el simulacro, simplemente porque en el género no hay originales a los cuales seguir, solo apariencias y apariciones imaginarias. Y aunque la copia permita la reproducción cercana del modelo, la configuración de la imagen representada, y el simulacro admita la ilusión verosímil, la verdadera treta del travestismo se haya en la perturbación de lo que simula. Como condición *otra* y como identidad alterna, el discurso corporal del travesti declara la diferencia y refuta el pensamiento binario. La burla y la parodia están en el corazón mismo de la actividad travesti. Sin embargo, Mayra Santos-Febres plantea, en el ensayo *Caribe y travestismo*, que la parodia del travesti como estrategia de resistencia o treta del débil —parafraseando a Josefina Ludmer— trasciende cuando esta deslegitima, desde la misma posición del dominador, su discurso:

El travestismo es más que parodia; es la parodia de la parodia. El travestismo atraviesa el discurso del poderoso Otro para señalar hacia otro punto de partida, un punto que no está vacío; ya ha desarrollado una identidad. Su identidad es opaca, contradictoria, pero suya. Nació precisamente de la parodia. El travesti se sabe de antemano negado, y se disfraz para borrar, cancelar y a la vez exagerar con un disfraz otro disfraz. (40)

El travestismo es un arte, una técnica, que obedece a una compulsión del autor por representar la fantasía. El travesti —Sarduy alude a él como un demiurgo, actor o impostor— a diferencia del artista pintor, fotógrafo o escultor, utiliza al cuerpo como campo de trabajo, la autoplástica, el cuerpo per se: "... el travesti, y todo el que trabaja sobre su cuerpo y lo expone, satura la realidad de su imaginario y la obliga, a fuerza de arreglo, de reorganización, de artificio y de maquillaje, a entrar, aunque de modo mimético y efímero, en su juego" (Sarduy 64).

Butler, consciente del criterio irreal, fugaz e ilusorio del sujeto travesti, plasmaría una década después de Sarduy en *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo* que la heterosexualidad también puede ser entendida como uno

de los más grandes proyectos travestis, porque tanto hombre como mujer, al igual que el travestido, tienen que investirse para pasar por el género que pretenden. Y, aunque no hay una relación directa entre travestismo y subversión, se puede considerar que la acción por sí sola se encuentra al servicio de la desnaturalización y redefinición de las normas heterosexuales de género:

Afirmar que todo género es como el travesti o está travestido sugiere que la “imitación” está en el corazón mismo del proyecto heterosexual y de sus binarismos de género, que el travestismo no es una imitación secundaria que supone un género anterior y original, sino que la heterosexualidad hegemónica misma es un esfuerzo constante y repetido de imitar sus propias idealizaciones. (184)

## LOS SUEÑOS DE TORA Y EL TORA TRAVESTI

Tora es un revolucionario frustrado que nunca conoció la revolución y un asiduo cliente del Royal Palace. Un día casual, después de tener relaciones sexuales con la prostituta Mónica, nota que una mirada amarillenta lo acecha por una de las brechas del baño. Más adelante sabemos que es el administrador del local, Changsán, quien desde algún boquete de la planta superior observaba el miembro viril de sus futuros amantes. Después de consumir la tasa de té brindada por Lú-Shi, Tora manifiesta una serie de sensaciones alucinógenas y experimenta, a manera de sueños, una búsqueda intensa y un deseo incontrolable por penetrar a la Princesa de Jade.

La ensoñación ambienta la siguiente historia: durante el reinado Shao Ding, de la dinastía Song, vivía una mujer encantadora de inigualable hermosura llamada Princesa de Jade. Había sido pedida al matrimonio por un joven soldado de distinguida familia. Antes de clausurar la unión matrimonial, el novio tuvo que partir por razones externas, así que ella prometió mantenerse virgen hasta que él regresara. La Princesa de Jade estaba acompañada por una esclava de nombre Tu, quien hacía las veces de sierva y confidente. Por esos días llegó a la ciudad un extranjero de nombre Tora que buscaba desde hacía tiempo noticias de la joven mujer. De inmediato reconoció a la criada y le pidió su intervención para mediar entre su ama y él. Conversión travesti: la única vía posible que encuentra Tu, dada la imposibilidad que posee la recién casada de verse con otros hombres, es que Tora finja ser la consejera que instruya sexualmente a la Princesa para que esta los ponga en práctica con su legítimo esposo. Solo de esta manera podrá entrar al palacio y poseer el cuerpo de la delicada muchacha. No viendo otra solución, el revolucionario acepta la propuesta de la esclava e inicia su carrera performativa para “pasar por” una mujer. La novela describe la conversión de la siguiente manera:

Tora el Pez Tigre Balón sonrió escéptico ante la propuesta de Tu. Al ver la seriedad en los ojos de la mujer, comprendió que no se trataba de una broma; más aún, supo que quizá era la única oportunidad que el cielo ponía en sus manos para acercarse a la Princesa de Jade.

—¡Oh! ¡Eso es imposible! —exclamó el enamorado— Me descubrirán. Yo no tengo idea de cómo disfrazarme de mujer.

—Yo puedo arreglar eso. Tengo dos amigas que cantaban en el teatro y ahora trabajan en un burdel. A cambio de algunas onzas, puedo encargarme de tu transformación. Entonces vendréis mañana en la noche a la casa. Una vez que estéis a solas con mi ama, de vos dependerá que la plática amatoria desborde las palabras...

... El cambio de hombre a mujer no dejó de presentar sus inconvenientes. Los pies del extranjero eran toscos y callosos, lo cual fue solucionado con el uso de una túnica bordada que llegaba hasta el suelo. Como caminaba sin gracia y arrastrando una pierna, le recomendaron que tratara de permanecer el mayor tiempo de pie o sentado. El vientre, que era bastante abultado, se lo aplanaron con una faja de cáñamo. Le pusieron un tocado de falsas perlas que le ocultaba la cabeza y los hombros. El problema de su piel, que parecía sucia o quemada por el sol, lo resolvieron con guantes de seda y mucha pintura en el rostro. Le trataron de enseñar las seis notas musicales, para que afinara la voz. Cuando el trabajo quedó listo, Tora se puso ante el espejo y descubrió con desgano que las damas lo habían transformado en una mujer ridícula y fea como ellas. (Valdez, *Carnaval* 103-104)

El travestimiento de Tora como representación transgresora de las normas culturales de género refleja con facilidad “la estructura imitativa mediante la cual se produce el género hegemónico y por cuanto desafía la pretensión de la naturalidad y originalidad de la heterosexualidad” (Butler, *Cuerpos* 185). El deseo metamórfico por parecer la mujer que cuidará de la princesa oriental y la instruirá en los placeres carnales, revela claramente que las normas, leyes, tecnologías y aparatos ideológicos de géneros responden a una construcción social y cultural, y niega, a través del ejercicio performativo, su naturalización. La ardua tarea de conversión que es ejecutada por dos amigas de Tu, trabajadoras de un burdel, visibiliza que los “géneros culturales disciplinarios” —masculino-femenino— son categorías asignadas, interiorizadas y aprendidas en formas repetidas y constantes.

Resulta significativo que las expresiones verbales del relato que acompañan esta transición genérica sean precisamente “transformación”, “transformando”, “cambio” o “disfrazarme de mujer”. El travestimiento de este personaje revela con facilidad que tanto la masculinidad como la feminidad son nociones que se pueden adjudicar, ocultar o retirar del cuerpo con sencillez y que “ser hombre” o “ser mujer” consiste en investir a la materialidad corporal con



determinadas designaciones sociales y ciertos roles de género. La capacidad de desestabilización del travestimiento no concluye allí: su actuar performativo burla y hace dudar cada vez más de la originalidad y normatividad en la que opera el sistema heterosexual: a Tora se le facilita desalojar del cuerpo sus códigos masculinos, ocultar su virilidad y otorgarse una serie de convenciones femeninas. Así que tanto la masculinidad como la feminidad, pensadas por el pensamiento dominante como estructuras innatas, biológicas o naturales, no son más que ficciones políticas que se asignan, se imponen y se somatizan (Preciado).

Pero la acción de este personaje por parecer una mujer posibilita, a su vez, un proceso de deconstrucción viril implícito. Es decir, Tora debe alejarse de los diversos códigos que constituyen su masculinidad para apropiarse de las tecnologías del género opuesto. En el proceso de conversión, le ha tocado caminar y actuar como una mujer, ocultar sus burdos pies, aplanar su grasiento vientre, cubrir su cabeza y anchos hombros con accesorios, modificar su voz hasta conseguir un tono más afinado y cercano al femenino, esconder sus manos masculinas y aplicar capas exageradas de pintura cosmética en la cara. Aunque “solo se traviste” para acceder y poseer a la Princesa de Jade, su *performance* alimenta este proceso en dos vías: 1) los lectores de *Carnaval de Sodoma* —incluso podemos aseverar que el mismo personaje— sabemos que él no penetra analmente a una “verdadera mujer”, como lo disfraza la narración, sino que termina poseyendo el cuerpo travestido e idealizado del administrador chino; y 2) la obra enfatiza que al revolucionario fallido no le desagrada el acto mismo de la conversión travesti, sino su pésimo resultado. Recordemos que cuando las amigas de la esclava Tu terminan el trabajo de transformación, Tora “descubrió con desgano que las damas lo habían transformado en una mujer ridícula y fea como ellas” (104). En otras palabras, si el travestimiento de este personaje se justifica en el aparente proyecto de posesión heterosexual, cómo podría sustentarse la no aprobación que siente cuando se encuentra a sí misma grotesca y risible. El vocablo “desgano” anticipa que él esperó verse convertido en una mujer seductora, bella y agraciada, características que intensifican su transgresión. El proyecto heteronormativo fracasa, primero, al dismantelar la relación amorosa entre Tora y el chino travesti como un encuentro homosexual verídico, y segundo, al constatar que ambos sujetos son transgresores de su identidad genérica y sexual.

## FORTUNA IMPERATRIX MUNDI: BARÓN DEL CEMENTERIO-LA FORTUNATA

Otro de los personajes travesti en la obra es el Barón del cementerio, conocido artísticamente como La Fortunata. A diferencia del resto de sujetos que conviven en el burdel — como Mónica, el Violinista, Changsán, Lú-Shi, Edoy el poeta y Tora— este no pertenece

a la misma realidad cronotópica. El Barón está construido en un escenario onírico. Es decir, cobra participación en el relato a partir de las alucinaciones que tiene el Inspector de sanidad de La Vega por la mítica Princesa de Jade. En una de las incesantes búsquedas, el Inspector soñó que entraba a un cementerio abandonado, ahora en medio de un espectáculo. En el lugar, poblado de criaturas zombificadas, los espectadores (muertos del cementerio) observaban atónitos la ejecución musical del diablo, el coro de las almas condenadas, los negros cercenados y enjaulados y la voz principal de La Fortunata escenificando la reconocida pieza *Carmina Burana*.

... el diablo hizo una señal, apoyó el arco en las cuerdas del violín, y el cementerio comenzó a vibrar con los acordes de una orquesta que tocaba la célebre cantata de Carl Orff como desde el fondo de la tierra, al unísono con las voces del coro, tutti fortísimo. *O Fortuna velut luna statu variabilis*. En medio del golpe musical, la tumba del Barón se resquebrajó y de su interior comenzó a salir la figura descarnada de un afeminado que, vanamente, intentaba cubrirse los huecos de carne con telas brillantes y oropeles, y tenía una larga cabellera rubia. ... *Semper crescis aut decrescis vita detestabilis*, continuó el coro en un piano súbito apoyado por la orquesta. El letrado suspiró y el aire produjo un sonido atroz al escapar de sus pulmones podridos. *Sor inmanis et inanis rota tu volubilis...* in crescendo. La Fortunata apareció de cuerpo entero sobre la tumba. Permaneció un instante altivo, risueño, hasta que, en un forte súbito, la orquesta elevó al máximo la intensidad en un tutti con el coro a voce que hizo tremolar la hojarasca y las ramas de los árboles. La Fortunata se paseó veleidoso por la explanada bajo la mirada filosa del diablo, quien azuzaba a los músicos y a las voces con las cuerdas del violín. (336)

La Fortunata es el cadáver travestido de un homosexual asesinado y despellejado por un grupo de oficiales en ejercicio. Ya muerto, hace del cementerio donde fue enterrado el lugar de su liberación travesti y sitio en el que expresa su facultad artística de *drag queen*<sup>5</sup>. A diferencia del travestimiento aparentemente heteronormativo de Tora, La Fortunata se apropia conscientemente de la subversión y desafía la pretensión heterosexual para afirmarse como travesti. “Fortuna Imperatrix Mundi”, aparte de la novela en que aparece este personaje, funciona a manera de espectáculo, *show* musical y escenario travestido que centra su atención en el *performance* de diva. La doble cualidad de muerto, viviente

5. El travesti que canta es una imagen reproducida en diferentes manifestaciones artísticas, no solo literarias: las novelas *Cobra* (1972) de Severo Sarduy y *Sirena Selena vestida de pena* (2000) de la escritora puertorriqueña Mayra Santos-Febres. Las películas *Adios mi concubina* (1993) de Chen Kaige, *Las aventuras de Priscila, reina del desierto* (1994) de Stephan Elliott, *Madame Satã* (2002) del director Karim Aïnouz, *Tacones lejanos* (1992) y *La mala educación* (2004) de Pedro Almodóvar.

y travestido, hace de su conversión metáfora de lo renaciente, de lo siempre cambiante y de la dinámica flexible en la que se inscribe el cuerpo, la sexualidad y la identidad. La altivez, el toque irónico de su canto y el estilo veleidoso de este personaje permiten recordar que la lógica de la transgresión travesti se centraliza, según Santos-Febres, en la burla, la risa, la pedantería, la intimidación, la sátira y la parodia utilizada para desdoblarse y minimizar el poder del pensamiento hegemónico. Entendiendo la proximidad de la República Dominicana con Haití, es cercana la relación de *La Fortunata* con la tradición vudú del otro lado de la isla: la imagen del zombi como cadáver que vuelve a la vida, pero también su proximidad con el *loa* de la muerte y la resurrección: *Baron Samedi*. Ambos comparten elementos análogos: el cementerio y los lugares soterrados; el carácter despampanante, mordaz e impúdico; y la imagen espectral y el gusto por los placeres, sobre todo aquellos considerados como impuros, amorales y sucios.

El espectáculo emancipatorio en el cementerio también puede entenderse como signo de la decadencia y desterritorialización de la cultura hegemónica: ya no importan los ojos vigilantes y castigadores que acecharon en vida al Barón, los actos homofóbicos responsables de su muerte, la alienada sociedad que no lo aceptaba, los culpables oficiales que lo despellejaron por su condición. En esta zona muerta, *La Fortunata* parece estar más allá del bien y del mal: el camposanto se convierte en un territorio subversivo del pensamiento binario: “En este cementerio quien ordena las cosas soy yo, no el tiempo” (339). Hay otro elemento interesante que nos llama la atención: por qué el narrador —a diferencia del tratamiento de otras figuras travestis como Tora y Changsán— permite que *La Fortunata* encuentre en el cementerio su reafirmación identitaria y estado de empoderamiento, y no en un lugar distinto a este como la casa, el burdel o la calle, por dar unos ejemplos. Para lo anterior hay como mínimo tres razones: primero, el cementerio es una ilusión onírica que no corresponde con la realidad de otros espacios en los que conviven los personajes de la novela como el burdel, la catedral o el parque. El carácter ficcional del escenario pretende encubrir unas acciones inadmisibles, para el narrador, de contar en otros contextos. De ahí que el travestismo de *La Fortunata*, como el de Tora y Changsán incluidos, estén ambientados por el secreto, el sueño, la fantasía, la irrealidad o peor aún, la inverosimilitud. Segundo, tanto el burdel como el cementerio son en la novela los lugares alegóricos del sujeto y la acción travestida. Aunque el primero funciona como rastro fundacional y metáfora de la nación dominicana, en ambos se posibilita también la deconstrucción de la sexualidad normativa dada la notoria presencia de homosexuales encubiertos, travestis y posibles manifestaciones lésbicas. Y tercero, el cementerio —como lugar de enunciación de *La Fortunata*— está por fuera de los intereses del sistema heterosexual. Es decir, la licencia que le otorga el narrador a este personaje

es posible cuando interpretamos que el cementerio es una zona improductiva e infértil para el marco de producción heterocentrada, además de no pertenecer a lo que Michel Foucault denomina “los aparatos de verificación” de la institución heteronormativa: la casa, el hospital, la cárcel, etc. Las acciones de la diva travesti son insignificantes para la heterosexualidad, porque no ponen en peligro su sistema de control sexual.

## MÁSCARA BRAVA: CHANGSÁN-LA PRINCESA DE JADE

El último personaje travesti al que haremos alusión es Changsán. Su personalidad ambigua se moviliza entre su representación social como administrador del burdel y su conversión travesti como Princesa de Jade. Changsán es el drogadicto incansable; el esposo violento y opresor de su esposa Lù-Shi; el administrador injusto e insensato con las prostitutas del lupanar; el hijo en constante reverencia a su padre fallecido Sang-tua; el hombre detestable, frío, violento y compulsivo. En cambio, como Princesa de Jade proyecta una imagen contrapuesta: una mujer de rasgos orientales purísimos, delicada, celestial, dócil, tierna y sensual, por la cual se sienten atraídos los clientes del Royal Palace:

Aunque no era ella [Princesa de Jade] retoño de grandes señores, nadie se molestaba porque llevara tal nombre, quizá porque consideraban que su exquisita belleza era un don celestial. Su persona despertaba una delicada seducción; de su cuerpo emanaban gracias y deliciosos perfumes; sus caderas ondeaban con encanto, como ramas de sauces mecidas por el viento. Tenía los ojos profundos y amarillos y sus cejas semejabán arcos de azabache. Su rostro era un crisantemo y sus labios una cereza cuidada por la primavera. (97)

Después de beber la taza de té brindada por Lù-Shi, los clientes del cabaret vivencian sensaciones oníricas que los obligan a dar con el paradero de la mítica mujer. En su búsqueda, los personajes deambulan por espacios exuberantes y mágicos que se contraponen con la figura decadente y deteriorada del burdel. De esta manera, la novela recrea, en episodios separados, la forma como el revolucionario Tora, el poeta Edoy Montenegro y el Inspector de sanidad de La Vega intentan por todos los medios ubicar a la joven oriental para poseerla sexualmente. Pero al hallarla, en los tres casos se vislumbra un obstáculo mayor: la princesa está casada o se encuentra, en su defecto, a las puertas del matrimonio<sup>6</sup>. A la mujer, siempre

6. En los tres mundos oníricos la Princesa de Jade se encuentra a las puertas del matrimonio. En la primera de las historias, es tomada en compromiso por un soldado chino de prestigiosa familia. En la segunda, el prefecto Nan'n, de la dinastía Song, convoca a todos los poetas del mundo y ofrece a su hija (Princesa de Jade) como galardón de un certamen literario para que sea tomada como esposa. Y en la última, después de ser resucitada por las deidades, los familiares de la joven fijan la fecha de boda con su prometido, como símbolo de protección.

acompañada de su gato azabache y de la esclava Tu, le es difícil no sentirse atraída por la valentía de sus enamorados. Si bien, las costumbres chinas profesan que la buena mujer debe mantenerse virgen para su legítimo esposo, la estrategia que asume la muchacha consiste en que Tora, Edoy y el Inspector la penetren de forma anal. Acabado el acto sexual, el travestismo espacial comienza a deshacerse, la muchacha oriental desaparece y los amantes lucen un gesto cansino y agotado que los ubica de nuevo en la realidad del cabaret.

Changsán desafía las normas heterosexistas: la construcción de su deseo y de su sexualidad se esconden bajo la laxitud de su masculinidad. A partir de su metamorfosis adopta no solo una pretensión de ser mujer, sino también un ejercicio perturbador que sobrepasa el género simulado. Resemantizando su cuerpo con maquillaje, colores, afeites, vestimenta y accesorios, Changsán oculta su representación social como el administrador del burdel y logra, como princesa, desarrollar su sexualidad con los clientes del burdel que administra.

El juego metamórfico que de manera consciente plantea Changsán revela que no se reconoce ni se reafirma sexualmente según las convenciones sociales de los códigos masculinos o viriles, sino que por el contrario, se define haciendo negación a su condición de hombre. Aunque el personaje mantiene en todo el transcurso de la novela una distinción social de esposo, el lazo matrimonial adquirido con su compañera Lù-Shi se encuentra intermediado por razones culturales e intereses comerciales, pero no sexuales: a ella solo se le asigna el rol de cumplir las labores domésticas, mantener la planta física del burdel y servir de puente entre él y sus clientes. Changsán expresa su deseo sexual representando a la Princesa, acechando por un boquete del techo del baño el miembro viril de los clientes del cabaret, sexualizando su ano —órgano no inscrito en la sexualidad normativa pero que el chino utiliza para desheredar su pene de su fuerza descomunal y descentralizarlo— y travestiendo su cuerpo.

Los actos que posicionan a Changsán como personaje múltiple —movilizado entre el hombre heterosexual y el homosexual travestido— demarcan una identidad plástica y variable. Esta doble percepción alimenta el secreto y hace ventajoso el posicionamiento desde el closet que asume el chino. La identidad sexual de Changsán posee en la obra caracteres muy particulares. Aunque la mayoría de los personajes conocen su condición travesti y los rumores de una princesa oriental no es algo desconocido para nadie en el burdel, ninguno se atreve a relacionarla de forma directa con él. No porque desconozcan la situación, sino que más bien cada quien lo utiliza para su beneficio: algunos para obtener rentabilidades personales —el caso de Ángel el ángel que no paga un peso del licor consumido— y otros simplemente prefieren obviar, desentenderse u autoengañarse con la acción travestida. Desde luego, la anterior afirmación derrumba cualquier posibilidad de pensar que los tres amantes (Tora, Edoy y el Inspector) son

borregos de presa: llegan al acto sexual engañados y utilizados para un fin que ellos no perseguían. Y aunque la obra tiende a reforzar esta última idea, la fantasía del viaje onírico de los amantes es expresión de sus deseos reprimidos y de sus homosexualidades, ocultas detrás de la figura del macho.

Nos queda una duda: ¿hasta dónde la imagen femenina que proyecta Changsán corresponde con la percepción celestial y exótica que perciben sus amantes? Nuestras respuestas están sujetas al juego de percepciones en el que se inscribe su travestimiento: la imagen dócil y delicada de la supuesta princesa no es más que la idealización que el chino desea proyectar, pero que no posee. Su real travestimiento debe convertirlo en una representación femenina burda, tosca y rústica, igual o semejante a la conversión de Tora. Ahora bien, que los amantes perciban a Changsán de ese modo, puede sumarse, por un lado, a los efectos alucinógenos del té, y por el otro, al mecanismo de autoengaño que alimenta sus falsas masculinidades. Y aunque el modelo de feminidad que intenta proyectar el administrador chino pareciera reproducir un esquema tradicional de mujer —culto, delicada, sumisa y dependiente—, también se juega con este patrón: es subversiva, simula una falsa castidad, es infiel, promiscua y prefiere que la penetren por el culo.

## CONCLUSIONES

Si reflexionamos acerca del lugar que ocupan los personajes travestis en el contexto sugerido en la novela de Valdez, tendremos que sacar a relucir la recriminación, castigo y marginalidad a la que constantemente están enfrentados. Al sujeto homosexual y travesti se le culpa por desatar la enfermedad, la desgracia y la desventura. La imagen del burdel de mala muerte —anteriormente un edificio de prestigio en la ciudad— y el cementerio abandonado representan los lugares alegóricos de los anormales, depravados y sodomitas. No hay marcos de negociación o de posible aceptación de estas identidades en el tejido de la sociedad descrita en la obra. Para contrarrestar tal hecho, asumen estrategias de resistencia o crean apariencias ilusorias: el falso machote, el secreto del closet y el travestismo per se. Desde luego, maniatados por los conductos reguladores del régimen patriarcal dominante, el único espacio para sus prácticas y discursos es la sordina, el ocultamiento o el autoengaño. No hay posibilidad de liberación o emancipación, porque todos son enfrentados a través de actos homofóbicos: el Barón del cementerio es asesinado cruelmente por unos agentes de policía de la ciudad de La Vega y luego despellejado sin ningún pudor. Al finalizar la historia, Changsán muere a manos del personaje Sandro, quien lo apuñala en repetidas ocasiones. Luego expulsa su cuerpo por

un ventanal del segundo piso —mientras el resto de personajes abandonan, derrotados, el lupanar clausurado— y su historia se inscribe en el olvido.

Queda, por demás, un trabajo pendiente por ampliar. Sería interesante examinar cómo esta novela se conecta con la tradición literaria homoerótica de la República Dominicana y establecer las particularidades narrativas y temáticas que propone Pedro Antonio Valdez. Me refiero específicamente a obras como *Biel, el marino* (1943) del crítico y poeta Pedro René Cotín Aybar (1907-1981), el relato *La espera* (1954) de Hilma Contreras (1913-2006) o *Con el tambor de las islas* (1975) y *Papeles de Sara y otros relatos* (1985) de Manuel Rueda (1921-1999), por poner unos ejemplos. En ese sentido, también podría estudiarse los puntos de encuentro de esta obra dominicana, con propuestas de autores caribeños y latinoamericanos como Mayra Santos-Febres, Luis Negrón, Severo Sarduy, Norge Espinosa, Pedro Lemebel, Manuel Puig, Fernando Vallejo, Fernando Molano Vargas, entre muchos otros.

## BIBLIOGRAFÍA

- Beauvoir, Simone de. *El segundo sexo*. Trad. Alicia Martorell. Madrid: Cátedra, 2008. Impreso.
- Better Armella, John. *Locas de felicidad. Crónicas travestis y otros relatos*. Barranquilla: La iguana ciega, 2009. Impreso.
- Butler, Judith. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Trad. Alcira Bixio. Buenos Aires: Paidós, 2002. Impreso.
- . *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Trad. María Antonia Muñoz. Barcelona: Paidós, 2007. Impreso.
- Collado, Miguel. "Juicios críticos de Miguel Collado sobre la novela *Carnaval de Sodoma*, Pedro Antonio Valdez". Web. 16 junio 2013. < <https://espanol.groups.com/neo/groups/abecedario/conversations/topics/5788> >
- De Maeseneer, Rita. *Encuentro con la narrativa dominicana contemporánea*. Madrid: Iberoamericana, 2006. Impreso.
- Díaz, Junot. *La maravillosa vida breve de Óscar Wao*. Trad. Achy Obejas. Bogotá: Mondadori, 2009. Impreso.
- Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad. La voluntad del saber*. Trad. Ulises Guñazú. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003. Impreso.
- Miolán, Héctor. "*Carnaval de Sodoma* y ruptura en la novelística dominicana". *Letralia. Tierra de Letras*. Web. 17 junio 2013. < <http://www.letralia.com/105/articulo05.htm> >
- Peña, Óscar. "Carnaval de Sodoma. Pasiones de la crítica". *El Caribe RD*. Web. 17 de junio 2013. < <https://espanol.groups.com/neo/groups/abecedario/conversations/messages/5167> >
- Preciado, Beatriz. *Manifiesto contrasexual*. Trad. Julio Díaz y Carolina Meloni. Barcelona: Anagrama, 2011. Impreso.
- Santos-Febres, Mayra. "Caribe y travestismo". *El artista caribeño como guerrero de lo imaginario*. Eds. Rita De Maeseneer y An Van Hecke. Madrid: Iberoamericana, 2004. Impreso.
- . *Sirena Selena vestida de pena*. Barcelona: Mondadori, 2000. Impreso.
- Sarduy, Severo. *La simulación*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1982. Impreso.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. "Performatividad queer the art of the novel de Henry James". *Nómadas* 10 (1999): 198-214. Impreso.
- Valdez, Pedro Antonio. *Bachata del ángel caído*. San Juan: Isla Negra Editores, 1999. Impreso.
- . *Carnaval de Sodoma*. Santo Domingo: Alfaguara, 2002. Impreso.
- . *La rosa y el sudario*. San Juan: Isla Negra Editores, 2001. Impreso.



- . *La salamandra*. Santo Domingo: Alfaguara, 2010. Impreso.
- . *Naturaleza muerta*. San Pedro de Macorís: Universidad Central del Este, 2001. Impreso.
- . *Papeles de Astarot*. La Vega: Ayuntamiento del Municipio de La Vega/Fundación Falconbridge, 1992. Impreso.
- . *Palomos*. Santo Domingo: Alfaguara, 2009. Impreso.
- . *Reciclaje: Flor de textos teatrales*. San Juan: Isla Negra Editores, 2006. Impreso.
- . *Última flor del naufragio: Antología de novísimos cuentistas dominicanos*. San Juan: Isla Negra Editores, Ediciones Hojarasca, 1995. Impreso.
- Ripstein, Arturo, dir. *El Carnaval de Sodoma*. Producciones Amaranta/Morena Films, 2006. Cinta cinematográfica.
- Wittig, Monique. *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Trad. Javier Sáez y Paco Vidarte. Madrid: Egales, 2006. Impreso.