

# RETRATOS Y VESTIDURAS TRAVESTIS EN LA NOVELA *CARNAVAL DE SODOMA* DE PEDRO ANTONIO VALDEZ

**Julio César Penenrey Navarro**

Universidad del Atlántico

Barranquilla, Colombia

juliopenenrey@hotmail.com

Recibido: 12 de mayo de 2014

Aceptado: 03 de julio 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, 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 (hombre/mujer), y repensaremos nociones como género y sexualidad, comúnmente establecidas por el pensamiento heterocentrado como entidades fijas e inmutables.

**Palabras clave:** género, identidad, 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, 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 (man/woman). We will rethink notions such as gender and sexuality, usually established by the heterocentered thought as fixe and immutable entities.

**Keywords:** Gender, Identity, Dominican Literature, Pedro Antonio Valdez, Queer Theory, Cross-dressing.

## Introducción

[...] cambió la forma de caminar, usaba falda, lápiz labial y un carterón...

Willie Colón, “El gran varón”. Álbum: *The Best* (1992).

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*, p. 47.

Siendo una de las primeras novelas de autores dominicanos publicada por el sello editorial Alfaguara, *Carnaval de Sodoma* (2002) irrumpe en el campo literario establecido en la República Dominicana y proyecta la literatura de la media isla hacia una nueva senda de experimentación y reconocimiento. Con una base narrativa burlona, sarcástica, divertida e irónica, la novela del dominicano Pedro Antonio Valdez<sup>1</sup> es valorada por la virtud de sacar a la novelística dominicana de su anquilosamiento temático en el Trujillato<sup>2</sup> —establecido desde la cuarta década del siglo XX en adelante— (Peña 2003, 2); retomar el espacio del burdel —abordado en su primera novela *Bachata del ángel caído* (1999)— como epicentro del relato y como escenario

---

<sup>1</sup> Pedro Antonio Valdez nació en La Vega, ciudad de la República Dominicana en 1968. Fundó los talleres literarios *La Matrácala* y el *Ateneo insular*. Publicó la selección de cuentos cortos *Papeles de Astarot* (1992), *Bachata del ángel caído* (1998) su primera novela, *Naturaleza muerta* (2000) primer poemario, la compilación de cuentos cortos *La rosa y el sudario* (2001), *Reciclaje* (2006) de formato dramático, la novela *Palomos* (2009) y su última publicación de corte narrativo *La salamandra* (2010). Ha participado en la publicación de distintas antologías: *Última flor del naufragio: Antología de novísimos cuentistas dominicano* (1995) y *Los nuevos caníbales: Antología de la más reciente cuentística del Caribe hispano* (2002) condecorada con el Premio Pen Club a la mejor antología de cuento del año en Puerto Rico.

<sup>2</sup> La era del Trujillato (1930-1961) representa el largo periodo de poder político, militarismo, opresión y despotismo de su máximo exponente 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* (*Fucú*); elemento de fatalidad o de mala suerte asignada en primer orden al Almirante Cristóbal Colón.

donde puede indagarse una identidad dominicana; y por transgredir la tradición literaria de su país: primero, explorando y resignificando temas como la prostitución, la música, la religión; y segundo, ambientando la obra con escenarios vivos de la ciudad de La Vega: el parque, la catedral y el cabaret (Miolán 2003).

En cuanto a la estructuración narrativa, debe resaltarse la mezcla de géneros con los cuales experimenta el narrador: el drama, la poesía, la música, la filosofía, etc.; el humor presente en las cómicas referencias a figuras de autoridad como Aristóteles, Kierkegaard, Confucio, Pascal, Kant o la Biblia (Maeseneer 2006), para parodiar los cánones y legitimar un pensamiento popular —como aquella expresión asignada a Aristóteles: “Mi hermano, cuando el hambre da calor, la batata es un refresco”<sup>3</sup> (2006, 47)— ; la forma equilibrada de jugar con el tiempo y el espacio; la 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 2003).

*Carnaval de Sodoma* (Valdez 2002)<sup>4</sup> narra la historia de una pareja de chinos, Changsán y Lù-Shi, administradores del burdel Royal Palace instalado en la ciudad de La Vega. La aparición de la bella, sensual y delicada Princesa de Jade —personaje pseudo-mágico que atraviesa los hilos de la historia— desestabiliza e irrumpe con el ambiente de decadencia, putrefacción y opacidad que puebla al cabaret; para convertirlo, oníricamente, en un espacio edénico y exuberante poblado de figuras mitológicas como dragones y fénix. La Princesa de Jade, personaje al que puede accederse bebiendo una misteriosa infusión de té, desatará en los clientes del Royal deseos incontrolables, frenesí y pasiones carnales que terminarán consumándose. Hacia el final de la historia, descubrimos como lectores, que la princesa oriental a quien los hombres del burdel desean, no es una mujer, sino el cuerpo travestido de Changsán, el administrador chino. La historia finaliza después que las autoridades gubernamentales de La Vega —el Presidente Municipal y el Padre Cándido— logran clausurar el Royal Palace y la pareja de chinos es asesinada a cuchillo por petición del Mazamorra, personaje con quien la pareja tuvo algunos inconvenientes días anteriores.

Resulta curioso que ante la notable participación de personajes travestis, homosexuales o sencillamente queer en la novela de Valdez, sea poco y casi nulo, los aportes críticos interesados en estudiar estos temas desde perspectivas de análisis que se alejen de la crítica literaria tradicional. Aunque algunos aportes señalan cómo la obra hace recurrente la caracterización de los falsos machotes y reivindica personajes que al final son bisexuales o travestis encubiertos (Collado 2003), no hay investigaciones

---

<sup>3</sup> Por voz del narrador, saber que Charles Darwin afirmaba “que no se sabe cuándo es más pernicioso una rata, si cuando está viva o cuando está muerta” (Valdez 2002, 154); o inclusive, aseverar que Immanuel Kant, el filósofo de Königsberg, fue un lengua sucia que llegó a expresar que “un viejo verde es la más despreciable criatura de la creación” (2002, 191).

<sup>4</sup> La novela fue adaptada al cine en el 2006 por el reconocido cineasta mexicano Arturo Ripstein (1943) en una cinta de nombre homónimo: “*El Carnaval de Sodoma*”.

concernidas a rastrear el tratamiento de temas como la sexualidad y el travestismo desde los Estudios de Género y la Teoría queer. Ante esta necesidad, abordaremos a continuación la figura del sujeto travesti, desde los postulados de la Teoría queer, como ente desestabilizador de la naturalización y complementariedad de los géneros normativamente aceptados (hombre/mujer) y examinaremos los actos performativos que construyen el devenir de los tres personajes travestidos en la novela de Valdez: Tora “El Pez Tigre Balón”, el Barón del cementerio-La Fortunata y Changsán-Princesa de Jade.

## La realidad huidiza: performatividades travestis

La publicación de *Le deuxième sexe* (*El segundo sexo*, 1949) de Simone de Beauvoir definió que la categoría de “mujer” no es una noción innata y biológica del sujeto femenino<sup>5</sup>, sino que por el contrario, responde a un proceso de construcción social y cultural trazado por la sociedad imperante. Con Monique Wittig (2006) se enfatizó que esta sociedad hegemónica, definida según sus prácticas sexuales como heterosexualidad, no es solamente un órgano de la sexualidad normativa, sino que también, es un régimen político de representación, producción y reproducción del cuerpo sexuado disciplinario. Más adelante, con los fundamentos pioneros de Judith Butler (2002, 2007) y los aportes conceptuales de la Teoría queer se evidenció de forma clara que se debía reaccionar al ordenamiento, las tecnologías, las normas de género y al sistema regulador del sexo de esta posición cultural. La masculinidad y a 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 establecidos géneros doblemente normativizados; pero pensar el género como “una expresión natural del sexo o una constante cultural que ninguna acción humana era capaz de modificar” (Butler 2007, 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 no son más que una figura ilusoria y ficcional que se actualiza en la realidad a través de diversos actos performativos. El término performatividad, introducido por la teórica norteamericana Judith Butler<sup>6</sup>, propone un constante ciclo metamórfico e ilimitado, en el que la

---

<sup>5</sup> Hacemos referencia directa al conocido argumento de Beauvoir que aparece en la primera parte de la “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” (Beauvoir 2008, 371). Quiere decir que la masculinidad y la feminidad son elaboraciones culturales, construcciones artificiales que son impuestas, reguladas y verificadas por el sistema disciplinario normativo.

<sup>6</sup> Tal como lo reconoce Eve Kosofsky Sedgwick (1999), el término performatividad se hizo necesario, no por otra cosa, que por el invaluable trabajo de Judith Butler a partir de su libro *El género en disputa. Feminismos y la subversión de la identidad* (1990), 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” (1999, 199). Las reconsideraciones de algunas reflexiones expresadas en este libro fueron ampliadas y aclaradas más tarde, con la publicación de *Cuerpos*

reiteración de una norma oculta o disimula las convenciones de la repetición (Butler 2002). Es decir, los actos performativos vehiculan de forma tácita una serie de leyes, discursos e ideologías que intentan, en acciones temporales ilimitadas, darle forma descriptiva a aquello que describe o enuncia.<sup>7</sup> El gran trabajo de la heteronormatividad ha consistido durante siglos, en hacernos creer que categorías como la masculinidad y la feminidad son nociones innatas, biológicas y prediscursivas, y no, construcciones socio-culturales que se asignan, se imponen y se reproducen.

Entonces, el travestismo como práctica contracultural desestabiliza las normas tradicionales sexo-genéricas sobre las cuales es construida la masculinidad y la feminidad. Dado que su devenir traspasa el límite del binarismo sexual que organiza los cuerpos según sus principios, la condición alternativa del travesti puede entonces parodiar, exagerar o simular el modelo imitado. El travesti, como condición Otra, desenmascara con facilidad al género como representación naturalizada.<sup>8</sup> Más allá de erróneamente identificar al travesti como la copia de lo femenino o lo masculino, se debe entender que su intención es la de perturbar al modelo y sobrepasar los límites del binarismo sexual.

Si se define el travestimiento como acto mimético, habría que considerar hasta qué punto el sujeto travesti es una copia, un modelo o un doble simulador, si se pretende creer que aquello que dobla constituye el modelo real o la apariencia primaria y pura. Tal como lo hemos venido planteando, la masculinidad y la feminidad son una ficcionalidad o teatralidad que pretende “pasar por” el género que se nos ha sido proscrito. Las categorías de “Hombre” y “Mujer” no son, pues, nociones monolíticas y estáticas fijadas en un acto, sino que constituyen categorías inestables y dinámicas que necesitan ratificarse a través de ilimitados actos performativos. El devenir hombre y mujer requiere de una serie de elementos que se encuentran más allá de los órganos sexuales (pene-vagina) y de una supuesta naturalización del cuerpo sexuado. Llegar a ser hombre o mujer requiere de un “pasar por” el género al que se cree o desee pertenecer.

---

*que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo* (1993), con el intento de continuar examinando las formas en que los asuntos sexuales y políticos son moldeados por la hegemonía heterosexual.

<sup>7</sup> 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.

<sup>8</sup> A través de la Teoría queer se ha podido comprender que las categorías sexo-genéricas son un conjunto de redes o rizoma ideológico convencional y arbitrario que enmascara a los cuerpos y a los sujetos con determinadas sensaciones, pensamientos, deseos, emociones y placeres. Lo cierto es que no hay realmente cuerpos femeninos o masculinos, homosexuales o heterosexuales, anteriores a una performatividad. Antes de nacer, no existe materialidad o subjetividad, sino que todo responde a un proceso de construcción y de asignación que le atribuye y le niega a ciertas partes del cuerpo determinadas funciones y obliga al sujeto a asumir específicas conductas, que este inconscientemente acepta, reproduce, y termina entendiéndolas como correctas, veraces e indiscutibles.

Juego intertextual: el sujeto travesti, tal como lo considera Severo Sarduy en su libro *La simulación* (1982), no es una copia ni la imitación de un modelo original, simplemente porque en el género no hay originales a los cuales seguir, sólo apariencias y apariciones imaginarias. Butler, consciente del criterio irreal de la heterosexualidad, plasmaría una década después en *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo* (1993) que la heterosexualidad 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.<sup>9</sup>

## Los sueños de Tora y el Tora travesti

En la novela *Carnaval de Sodoma* el personaje Tora, o también conocido como “El Pez Tigre Balón”, es un revolucionario fallido y frustrado que nunca conoció la revolución y uno de los más fieles clientes del burdel. En uno de esos del lupanar, después de tirar con la prostituta Mónica, bajar las escaleras de la segunda planta y entrar a orinar en el baño del cabaret, Tora notó que una mirada amarillenta lo observaba. Era el administrador chino Changsán quien desde alguna brecha del baño observaba el miembro viril de sus futuros amantes. Después de consumir la taza de té brindada por Lú-Shi, Tora, el Pez Tigre Balón, vislumbra a la hermosa mujer oriental, que cubierta bajo la sombra rosácea de su sombrilla roja provoca a que éste la siga. A partir de este momento inician los sueños y su travestimiento.

En los sueños de Tora se cuenta que durante el reinado Shao Ding, de la dinastía Song, vivía una encantadora mujer de inigualable hermosura de nombre É, pero la llamaban Princesa de Jade. Recientemente había sido tomada en matrimonio por un joven muy poderoso cuyo padre poseía el monopolio de la sal. En medio de la ceremonia matrimonial llegó un mensaje en el que se pedía, por autorización del príncipe, la presencia del novio en el palacio para que este organizara su ejército. Tras la partida del esposo, la joven entró en depresión por no poder cumplir el acto que los uniría carnalmente. Como el retorno del amado se prolongaba cada semana y la Princesa de Jade estaba ansiosa de consumir su lazo matrimonial, comenzó a enfermarse: sufría de gran tristeza, fue afectada por la fiebre y se le oía pronunciar sollozos por las noches. La cuidaba la esclava Tu, quien hacía las veces de sierva y de compañía.

Mientras tanto, apareció por esos días en la ciudad un extranjero, de nombre Tora, quien buscaba desde hacía tiempo noticias de la Princesa oriental. De inmediato reconoció a la criada que sirviera a la joven princesa y le pidió su intervención para mediar entre su ama y él. Conversión travesti: la única vía que haya la esclava Tu para

---

<sup>9</sup> “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” (Butler 2002, 184).

que Tora se encuentre con la Princesa de Jade —debido a su imposibilidad de relación con otros hombres y su compromiso de mantenerse fiel y virgen a su esposo— es que este se travista, y así, disfrazado de mujer, pueda entrar al palacio y poseer con toda su ansia viril el cuerpo de la delicada muchacha. Tora acepta la propuesta de la esclava e inicia su carrera performativa para “pasar por” una mujer.

Para saciar la supuesta “compulsión histérica” de la Princesa de Jade, Tora deberá caminar y actuar como una mujer, ocultar sus pies toscos y callosos, aplanar su grasiento y abultado vientre con una faja, cubrir su cabeza y anchos hombros con un tocado de falsas perlas, modificar su voz hasta conseguir un tono más afinado y cercano al femenino, esconder con guantes de seda sus manos masculinas quemadas por el sol y aplicar capas exageradas de pintura cosmética en el rostro. La novela describe la conversión de la siguiente manera:

El burdel ocupaba un pabellón inmenso, de tres plantas, que tenía hermosas flores pintadas en el piso y las paredes tapizadas con lotos y dragones. Dos mujeres de belleza muy disminuida recibieron a Tora en la entrada. Una era rolliza, ya entrada en años, y la otra espigada y esquelética, ambas incapaces de provocar el apetito carnal. Tras acordar el precio, se encerraron en una habitación. 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 2002, 103-104).<sup>10</sup>

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 2002, 185). El deseo metamórfico de Tora 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 la esclava Tu, trabajadoras de un burdel, visibiliza que los “géneros culturales disciplinarios” (hombre/mujer) son categorías asignadas, interiorizadas y aprendidas que responden a políticas heterosexistas.

---

<sup>10</sup> Las citas presentes en el artículo son tomadas de la primera edición de la novela realizada por Alfaguara. De ahora en adelante solo citaremos por el número de página.

Resulta significativo que las expresiones verbales del relato que acompañan esta transfiguración de hombre a mujer sean precisamente “transformación”, “transformando”, “cambio”, “convertirse” o “disfrazaros” de mujer. La conversión travesti 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. Delata también que “ser hombre” o “ser mujer” consiste en vestir 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. Si a Tora se le facilita desalojar de su cuerpo sus códigos masculinos, ocultar su virilidad, retirar las capas genéricas que lo consideran un “hombre” y vestir su cuerpo de convenciones femeninas, es porque la masculinidad y la feminidad no son nociones innatas, biológicas y naturales como ha pretendido fundamentarse, sino construcciones sociales y culturales que se asignan y se imponen.

Aunque Tora se traviste para acceder y penetrar a la Princesa de Jade, su *performance* alimenta su proceso de deconstrucción masculina en dos vías: primera; los lectores de *Carnaval de Sodoma* —incluso podemos aseverar que el mismo personaje— sabemos que él no penetra analmente a una “verdadera mujer” sino que termina poseyendo el cuerpo travestido e idealizado del administrador chino. Segundo, cuando la obra enfatiza que las amigas de la esclava Tu terminaron el trabajo de conversión “Tora se puso ante el espejo y descubrió con desgano que las damas lo habían transformado en una mujer ridícula y fea como ellas” (104). Lo anterior revela que al revolucionario fallido no le desagrada el acto mismo de la conversión, sino su resultado: Tora esperó ser transformado en una mujer fácilmente seductora, bella y agraciada, semejante a la princesa oriental, capaz de capturar la atención de cualquier hombre.

### **Fortuna Imperatrix Mundi: Barón del cementerio-La Fortunata**

Ese maricón de poca monta, bugarrón, cundango mamagüebo”, murmuró el superior mientras se mondaba los dientes, “le hicimos el gran favor de convertirlo en Barón del cementerio, y mira con qué moneda nos paga”. “Hubiera sido mejor no despellejarlo, que se quedara en su pendejo oficio de conseguir vírgenes para el Perínclito y sus funcionarios [...] o hubiéramos desaparecido su cadáver, para que se lo comieran los puercos del monte (338).

Otro de los personajes travesti en la obra es el Barón del cementerio, conocido comúnmente como La Fortunata. Aunque no pertenece a la realidad efectiva en la que están los personajes burdelianos, hace parte del relato solo a partir de los sueños y mundos oníricos que tiene el Inspector de sanidad de la localidad y posterior amante de la Princesa de Jade. La Fortunata —nombre procedente del primer canto goliardo *O Fortuna*— representa el alma travestida de un homosexual que en vida fue asesinado y despellejado por un grupo de oficiales en ejercicio. Ya muerto, se ha apropiado del cementerio como lugar de su liberación travesti y como escenario en el que exterioriza



su facultad artística. La presentación de La Fortunata, ambientada por la célebre cantata de Carl Orff, *Carmina Burana*, que dirige el diablo, funciona como escenario emancipatorio: prevalece su voluntad de diva travesti o *drag queen* apropiada de su papel. La Fortunata se pasea veleidosa, coqueta y rítmica gracias a las cuerdas del violín, el coro y los bajos.

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. [...] 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 (336).

Como el narrador dedica tan sólo una pequeña parte de la historia a este personaje, hay un mundo de información que como lectores desconocemos. Sin embargo, resulta llamativa y rescatable la manera en que se le describe. A diferencia del travestimiento estratégico y aparentemente heteronormativo de Tora, La Fortunata se apropia conscientemente de la subversión y desafía la pretensión heterosexual para afirmarse en su oposición como travesti. El aparte narrativo de la novela “Fortuna Imperatrix Mundi” en que aparece este personaje funciona como espectáculo, *show* musical y escenario travestido que centra su atención en la voluntad de su diva. Dada su particularidad de muerto travesti, legitima su conversión en metáfora de lo que vuelve a resurgir y a renacer, de lo siempre cambiante y de la dinámica flexible en la que se inscribe, según la Teoría queer, el cuerpo, la sexualidad, las subjetividades, las identidades y las ficciones políticas.

Ahora bien, el espectáculo ofrecido en el cementerio, ambientado con los cantos goliardos y por la dirección musical del diablo, es una representación de la decadencia y desterritorialización de la cultura hegemónica: en primera medida porque ya no importa los ojos vigilantes y castigadores que acecharon a este homosexual en vida, los actos homofóbicos, la alienada sociedad que no lo acepta, los culpables oficiales que lo despellejaron por su condición. Y en segunda instancia, no hay desengaño ni frustramiento cuando los demás descubren que todo en él es una impostura: maquillaje, cosméticos, vestiduras, cabellera rubia. En esta zona muerta, La Fortunata parece estar más allá del bien y del mal: el cementerio se convierte en un territorio común y subversivo del poder fálico: “En este cementerio quien ordena las cosas soy yo, no el tiempo” (339). Sin embargo, ella es consciente de sus propias limitaciones: mientras que por un lado se presenta el espectáculo del cementerio como un espacio de liberación y reafirmación, por el otro, es consciente de que este lugar constituye un escenario idealizado y limitante que no va a contribuir a ningún cambio; porque los participantes del *show*, todos, absolutamente todos están muertos: “La Fortunata subió a su tumba y vociferaba entre carcajadas de locura: “¿De qué sirve ya? ¡Todos estamos muertos!”

(339). Mientras acepta la condición que obstaculiza su propósito, la subvierte a través de la burla, la ironía y la locura.

Hay otro elemento interesante y rescatable en la narración de este capítulo. Por qué el narrador —a diferencia del tratamiento de otros personajes travestis de la novela como Tora y Changsán-Princesa de Jade— permite que La Fortunata con su acción travesti encuentre su posición identitaria y cierto grado de emancipación en un lugar como el cementerio. Para lo anterior habría varias razones: primero que todo, el cementerio es un lugar ficcional, hace parte de los sueños del Inspector de sanidad y no de la realidad efectiva del burdel; segundo, el carácter irónico, mordaz y contestatario podrían interpretarse como una idealización de los que en vida pude pretender este homosexual llamado despectivamente Barón; y tercero, el cementerio constituye un lugar de enunciación por fuera de los intereses del sistema heterosexual<sup>11</sup>. Es decir, la licencia que le otorga el narrador —poseedor de una visión normativa y masculinista— a este personaje se entiende cuando comprendemos que el cementerio es una zona improductiva e infértil para el marco de producción heterocentrada. Las acciones de la diva travesti son insignificantes para comunidad heterosexual de la obra porque no pone en peligro su sistema de control sexual.

### **Máscara brava: Changsán–La princesa de Jade**

Durante el reinado Shao Ding de la dinastía Song, vivía una encantadora joven cuya hermosura hizo fama por todo el mundo. Su primer nombre era É, pero la llamaban Princesa de Jade. Aunque no era ella retoño de grandes señores, nadie se molestaba porque llevara tal nombre, quizás 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 sauce mecidas por el viento. Tenía los ojos profundos y amarillos y sus cejas semejaban arcos de azabache. Su rostro era un crisantemo y sus labios una cereza cuidada por la primavera. (97)

El último personaje travesti de la novela al que hacemos alusión es Changsán – Princesa de Jade. Este personaje ambiguo se moviliza en su representación social como administrador del burdel y en su desbordante deseo homosexual a través del travestimiento en la Princesa de Jade. Changsán es el drogadicto incansable, el esposo dominante y opresor de la feminidad sumisa de Lù-Shi, el administrador injusto e insensato, el hijo en constante reverencia a su padre Sang-tua, el hombre detestable, frío, violento y compulsivo. Adverso a ello, como Princesa de Jade, el chino travesti proyecta una feminidad delicada, una casta mujer oriental de ojos amarillos, mirar profundo, boca encantadora, senos redondos, representación que solo perciben sus

---

<sup>11</sup> El cementerio constituye un lugar de enunciación más allá de los intereses del sistema normativo. Representa una zona improductiva e infértil para el marco de producción heterocentrada. Ahora bien, la sexualidad de La Fortunata, es irrelevante, porque no contribuye a tales fines. Sin embargo, ser “inservibles” para el sistema, es otra de las formas de subvertir el poder heterosexual.

amantes al momento de la cópula. Changsán desafía las normas heterosexistas y sexogénicas: la construcción de su deseo y de su sexualidad se esconden bajo lo lábil de su masculinidad. Su travestismo desafía el ejercicio cultural en los que se fundamenta la integridad y los principios del orden social. A partir de su metamorfosis, adopta no sólo 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 al ser penetrado por Tora, el poeta Edoy Montenégodo y el Inspector<sup>12</sup>. Volvamos al libro:

Hay un tiempo en que los amantes deben permanecer en silencio, porque una sola palabra sería capaz de postergar infinitamente el lance amoroso. Conocedores de ese antiguo dicho, el Inspector y la Princesa de Jade se aproximaron ansiosos. Se encontraron en el borde del lecho. Él la deseaba desde hace mucho tiempo, mientras que ella anhelaba estar a su lado desde que lo viera estar al final de un extraño sueño. [...] Ella quería implorarle que, en el lance amoroso, dejara intacto el cirio que llamaba bajo su vientre, porque sin dudas en la noche nupcial su esposo quería iluminarse con la primera luz que brotara de su flama. Sin darle tiempo ni hablar ni pedir nada con los ojos, el amante la asió fuerte y la tiró en la cama boca abajo. Le levantó la túnica hasta las caderas, le desgarró las ropas interiores y la penetró, con todas sus consecuencias, por la apagada lámpara trasera. Sin hacer ninguna otra caricia, mientras la apretaba con furia apasionada por la cintura o por los hombros, el monje embestía a la piadosa virgen por la parte trasera (350).

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 de 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 fue asignada el rol de cumplir sus labores domésticas, mantener la planta física del burdel y servir de punto de conexión 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 hombres que visitan el cabaret, sexualizando su ano, centro de placer-saber, y travestiendo su cuerpo. Aunque el modelo de feminidad que intenta proyectar el administrador chino pareciera reproducir un esquema tradicional de mujer —culto, excesiva belleza, delicadez, sumisión y dependencia— juega también con una feminidad subversiva: simula una falsa castidad, es infiel y prefiere que la penetren por el culo.

---

<sup>12</sup> El travestimiento de Changsán es la acción vitalizadora de la sexualidad del personaje. Aunque el chino comparte una relación heterosexual con su esposa Lù-Shi, no hay evidencia en la obra de una vida sexual íntima entre ellos. El personaje alcanza y construye sus prácticas sexuales como sujeto homosexual travesti tras la mascarada heterosexual del hombre casado, dominante y machista.

Los actos que posicionan a Changsán como personaje múltiple —movilizado entre el hombre heterosexual y el homosexual travestido—, demarcan una identidad plástica y múltiple<sup>13</sup>. Inclusive, la supuesta belleza y excesiva delicadez de la Princesa, no es más que la idealización femenina que desea proyectar el chino. Ahora bien, habría que preguntarse si esa imagen femenina de exquisita belleza, don celestial, cuerpo perfumado y de delicada seducción que proyecta la Princesa de Jade, es producto de los alucinógenos que consumen sus amantes, o es el resultado verídico de la acción travesti del chino. Consideramos que no es la segunda de las opciones. El travestismo de Changsán está sujeto a un juego de percepciones: los únicos que logran crear esta imagen idealizada de la travesti como “mujer heterosexual perfecta” son los amantes, motivados por los efectos del té alucinógeno. Proponemos, por el contrario, que el travestimiento del chino y su anhelo por parecer una mujer, tiene que ser una representación femenina burda, tosca, rústica, igual o semejante a la conversión de Tora. Ahora, quizás sea esta otra de las causas por la cual el chino droga a sus futuros amantes: el empleo de los alucinógenos en el té permite que los otros creen ver un tipo de feminidad con quien cualquier hombre desearía estar o acostarse. Por el contrario, si Changsán decidiera mostrar tal cual su representación travesti, lo más probable es que no lograra los tantos beneficios anales que obtuvo con Tora, el poeta Edoy y el Inspector.

## Conclusiones

Las conversiones travestis de personajes como Tora “El Pez Tigre Balón”, el Barón del cementerio-La Fortunata y Changsán– Princesa de Jade nos permite afirmar que el género, el cuerpo y la sexualidad, desde los planteamientos queer, son construcciones sociales y culturales avaladas por la máquina normativa. Ante la acción travesti, la condición biológica y cromosómica del régimen normativo se fragmenta, porque el travestimiento desenmascara la idealización naturalizada e innata que se tiene del género: la masculinidad y a la feminidad son nociones artificiales, superficiales, convencionales, limitantes y excluyentes creadas para regular el cuerpo sexuado. Si no se nace mujer, tampoco se nace hombre, ni heterosexual u homosexual: para la Teoría queer no hay tal “esencia” o anterioridad determinante del sujeto. El sujeto, el cuerpo y la subjetividad, entre otras, son mejor entendidos si se conciben como elementos en constante construcción performativa. Ahora bien, la gran diferencia entre la hetero- y la homosexualidad, radica en que la primera ha sido una condición impuesta y acreditaba

---

<sup>13</sup> En la adaptación cinematográfica de la novela no es muy notoria la empatía que guarda la historia filmica con el personaje, como sí se evidencia en el libro. La película de Ripstein no le brinda la suficiente importancia que tiene Changsán – Princesa de Jade en la construcción de la trama de la obra y olvida los distintos momentos narrativos que permiten la consolidación de la misma. La adaptación se aleja de los oníricos mundos, el paraíso encantado y las descripciones sexuales que unen a la Princesa con sus amantes. En otras palabras, la película no reproduce las características conductuales ni psicológicas que conectan a Changsán con su cuerpo travestido ni trata de interpretar las políticas de su travestimiento.

por el discurso religioso, médico y científico, mientras que la segunda ha sido considerada como una malformación o falla del aparato normativo.

Tora se traviste en mujer para saciar su ansia viril y penetrar a la supuesta mujer que es la Princesa de Jade. Pero someterse al acto mismo del travestimiento inscribe su conversión en un proceso de deconstrucción masculina: es decir, la transgresión de este personaje es evidente cuando sabemos que él no está penetrando a una mujer, sino a la idealización travestida de Changsán. Barón del cementerio-La Fortunata es el personaje travesti de quien menos tenemos información. Es el único personaje en la novela que asume públicamente su rol de travestido: posee un carácter vivaz, irónico y desafiante. Pero su caso es particular: primero, es un personaje ficticio, creado en los sueños de del Inspector; segundo, está muerto; y tercero, su liberación y reafirmación se da en un escenario insignificante para la heterosexualidad: el cementerio. Changsán logra desarrollar a través de su travestimiento su sexualidad, inconcebible en su compromiso matrimonial con Lù-Shi y desplaza el poder que culturalmente está inscrito en su pene para sexualizar su ano a través de las relaciones anales con sus amantes (Tora, Edoy y el Inspector).

Como los personajes travestis de la novela se encuentran maniatados por los conductos reguladores de la sociedad patriarcal dominante y el único espacio para sus prácticas y discursos es la sordina, el ocultamiento y el autoengaño, no hay posibilidad de liberación o emancipación para ellos porque todos son condenados de una u otra manera a través de actos homofóbicos: pensemos en el asesinato de La Fortunata y en el doble crimen de Changsán y su esposa Lù-Shi al final de la novela.

## Bibliografía

- Beauvoir, Simone de. 2008. *El segundo sexo*. Traducción de Alicia Martorell. Madrid: Cátedra.
- Better Armella, John. 2009. *Locas de felicidad. Crónicas travestis y otros relatos*. Barranquilla: La Iguana Ciega.
- Butler, Judith. 2002. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Traducción de Alcira Bixio. Buenos Aires: Paidós.
- . 2007. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Traducción de María Antonia Muñoz. Barcelona: Paidós.
- Collado, Miguel. 2003. *Juicios críticos de Miguel Collado sobre la novela Carnaval de Sodoma, Pedro Antonio Valdez*. Recuperado de: <http://espanol.groups.yahoo.com/group/abecedario/message/5788>
- De Maeseneer, Rita. 2006. *Encuentro con la narrativa dominicana contemporánea*. Madrid: Iberoamericana.

- Miolán, Héctor. 2003. *Carnaval de Sodoma* y ruptura en la novelística dominicana. *Letralia. Tierra de Letras*. Recuperado de <http://www.letralia.com/105/articulos05.htm>.
- Peña, Óscar. 2003. *Carnaval de Sodoma*. Pasiones de la crítica. *El Caribe RD*. Recuperado de <http://espanol.groups.yahoo.com/group/abecedario/message/5167>.
- Preciado, Beatriz. 2011. *Manifiesto contrasexual*. Traducción de Julio Díaz y Carolina Meloni. Barcelona: Anagrama.
- Ripstein, Arturo. (Director). 2006. *El carnaval de Sodoma* [Cinta cinematográfica]. País: México: Carnaval Films, Morena Films, IMCINE, Conaculta.
- Sarduy, Severo. 1982. *La simulación*. Caracas: Monte Ávila Editores, C.A.
- . 1993. *De donde son los cantantes*. Madrid: Cátedra, Letras Hispánicas.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. 1999. Performatividad queer the art of the novel de Henry James. *Nómadas*, pp.198-214.
- Valdez, Pedro Antonio. 1999. *Bachata del ángel caído*. San Juan: Isla Negra Editores.
- . 2002. *Carnaval de Sodoma*. Santo Domingo: Alfaguara
- Wittig, Monique. 2006. *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. (2da Ed.). Traducción de Javier Sáez y Paco Vidarte. Madrid: Egales.