

La música popular en la novela *Carnaval de Sodoma*
de Pedro Antonio Valdez

Por

Josefina Emiliano Aracena

Tesis sometida en cumplimiento parcial

de los requisitos para el grado de

MAESTRA EN ARTES

en

Estudios Hispánicos

UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO

RECINTO DE MAYAGÜEZ

2014

Aprobado por:

Leilani Garcia Turull, PhD
Miembro, Comité graduado

Fecha

José Anasagasty, PhD
Miembro, Comité graduado

Fecha

Maribel Acosta Lugo, PhD
Presidenta, Comité graduado

Fecha

Jaime L. Martell Morales, PhD
Director del Departamento

Fecha

Carlos Hernández, PhD
Representante de Escuela Graduada

Fecha

Abstract

This work analyzes primarily the role of popular music in the novel *Carnaval de Sodoma* by Pedro Antonio Valdez. It focuses particularly on the function of this type of music as it reflects gender relationships. The first chapter discusses diverse interpretations on the concept of popular music, the general characteristics of popular musical rhythms in the novel and the theoretical ideas of the carnival as presented by Mikhail Bakhtin. These theoretical positions underlie the analysis of the lyrics in the popular music songs in the novel in the context of a carnivalesque world that questions gender relationships. The second chapter presents a study of the lyrics of three songs: “Él me mintió” by Amanda Miguel, “Secretaria” by Mocedades y “Olvídame y pega la vuelta” by Pimpinela. The lyrics of these songs and the context in which they appear within the novel allows for the identification of roles and stereotypes assigned to women and how they respond to these roles and stereotypes. These songs present a momentary reversal of the patriarchal order strengthened by the carnivalesque. Likewise, in the third chapter, tango, bachata and bolero lyrics of songs presented in the novel permits an analysis of the perception of men over women. Tango song “Esta noche me emborracho” by Carlos Gardel, bachatas “Voy pa’llá” and “El hombre de tu vida” by Anthony Santos and Joe Veras, respectively, and bolero “Luz de luna” by José José allow, on the one hand, for men’s complaint on the irruption of the patriarchal order in society, and on the other hand, the demand that it be reestablished.

Resumen

Esta tesis analiza principalmente el papel de la música popular en la novela *Carnaval de Sodoma* de Pedro Antonio Valdez, en especial la función que esta desempeña al reflejar la relación de género. El primer capítulo recoge las apreciaciones sobre el concepto de música popular, las características generales de los ritmos musicales populares utilizados en la novela y los planteamientos teóricos del carnaval según Mijaíl Bajtín. Estos fundamentan el análisis de las letras de las canciones de música popular en la novela en el contexto de un mundo carnavalizado que cuestiona las relaciones de género. En el segundo capítulo se estudia la letra de tres baladas “Él me mintió” de Amanda Miguel, “Secretaria” del grupo Mocedades y “Olvídame y pega la vuelta” del dúo Pimpinela. Las letras de estas canciones en el contexto de la novela permiten identificar los roles y estereotipos asignados a la mujer y cómo ella responde a los mismos. A través de estas canciones se presenta la inversión momentánea del orden patriarcal, reforzado con el carnaval. Asimismo, en el tercer capítulo las letras de canciones del tango, la bachata y el bolero permiten analizar la visión del hombre sobre la mujer. El tango “Esta noche me emborracho” de Carlos Gardel, las bachatas “Voy pa’llá” y “El hombre de tu vida” de Anthony Santos y Joe Veras, respectivamente, y el bolero “Luz de luna” de José José permiten, por un lado, la denuncia del hombre ante la irrupción del orden patriarcal de la sociedad, y por otro, la restitución del mismo.

Dedicatoria

A todos los que aportaron para lograr este gran esfuerzo

Dios, que actúa en cada momento, situación y circunstancia.

Mis padres, por enseñarme que la honestidad y el esfuerzo propio son la base de toda meta.

Mi esposo, por su aporte al logro de este objetivo.

Mis hermanos, por ser mis amigos fieles

Juan Francisco Emiliano Aracena, un escritor que ha perdido el mundo (fallecido).

Mis sobrinos, por su alegría y cariño incondicional.

Agradecimientos

Enseñanza, esfuerzo y sacrificio forman parte de las páginas de este análisis fundamental para mi desarrollo profesional y humano. Primeramente deseo agradecer a nuestro novelista y cuentista Pedro Antonio Valdez porque me permitió, a través del análisis de la música popular en esta novela, adentrarme a una realidad que marca a nuestra población en torno a lo que se interpreta y se canta en nuestros medios de comunicación. Por otra parte, agradezco de manera especial la colaboración, disposición y asistencia de la doctora Maribel Acosta Lugo; porque en este tiempo de redacción, revisión, disposición y aporte de sus consejos hicieron posible que lograra este proyecto que fue gracias a su confianza que inspiró en mí. Asimismo, con aprecio y admiración externo mi agradecimiento a los lectores: Leilani García Turull por su calidad humana y disponer de su tiempo para ayudarme a llegar hasta esta meta. Reconocimiento y agradecimiento al doctor José Anasagasty por su extraordinaria calidad humana, responsabilidad y porque siempre que recurrí a él estuvo dispuesto a ayudarme.

Agradezco con todo mi afecto a mi familia: mis padres (Paulina Aracena García y Antonio Emiliano D' León); hermanos (Dionicia, José Isabel, Juan Francisco, Damiana, Julián y Gabriel); mis sobrinos (Gabriel, Cynthia, Julián Andrés, Paula, Patricia, Gabriela, Narcy, Damián, Julián Antonio, José y a Pamela) y a mi esposo Filimón Orozco los cuales son las personas fundamentales en mi vida, motivo e inspiración de cada esfuerzo.

A Gladys Cuevas Ortiz y su hermano, Ángel R. Cuevas, por su ayuda, gracias.

Por último, le agradezco a mi familia porque es el espacio al cual siempre quiero regresar.

Índice

| | |
|---|-----|
| Introducción..... | 1 |
| La música popular: voz del pueblo dominicano en el Carnaval de Sodoma..... | 1 |
| Capítulo I..... | 9 |
| La música popular como vellonera del pueblo..... | 9 |
| 1.1 Concepto de música popular: diferentes ritmos, diversas definiciones | 12 |
| 1.2 El carnaval en la literatura: parodia, máscara, transgresión y sátira | 18 |
| 1.3 El bolero: desahogo de las penas y tristezas del hombre | 20 |
| 1.4 La bachata: roles y estereotipos en un lenguaje enmascarado | 22 |
| 1.5 El tango: reafirmación del patriarcado en la relación de géneros a través del lenguaje | 25 |
| 1.6 La balada: exponente de la visión femenina del hombre patriarcal | 27 |
| 1.7 Género y música popular: letras, roles y estereotipos en las relaciones de géneros | 28 |
| Capítulo II..... | 34 |
| El discurso y la relación de géneros desde el espacio musical femenino..... | 34 |
| 2.1: “Él me dijo que me amaba y no era verdad” | 35 |
| 2.2: “La que escribe, escucha y calla” | 48 |
| Labios rítmicos masculinos moldean tu imagen, mujer, al son del tango, la bachata y el bolero | 66 |
| 3.1: “Parecía un gallo desplumao, mostrando al compadrear el cuero picoteado...” | 67 |
| 3.3: “Yo soy el que te enseñó a querer y te hizo sentir mujer” | 80 |
| 3.3: “Yo soy tu hombre, yo soy tu número estándar” | 102 |
| 3.4: “Mi selva querida, que está triste y está fría” | 107 |
| Conclusión..... | 133 |
| Bibliografía..... | 140 |

Introducción

La música popular: voz del pueblo dominicano en el Carnaval de Sodoma

*Las canciones no mienten. Los letristas son los más
afortunados fotógrafos de la sentimentalidad.
("Crónica sentimental de España",
Manuel Vázquez Montalbán)*

La música tiene una presencia indiscutible en la vida cotidiana e institucional de los pueblos, desde la educación, los rituales y los actos oficiales, hasta las fiestas de todo tipo. Además de formar parte indisoluble del capital cultural de un país, la música sirve como medio para percibir el mundo al servir como vehículo de expresión de la vida diaria de las comunidades y sus prácticas culturales, sociales e históricas, entre otras. De esta forma, la música juega un papel importante a la hora de estudiar las características de un pueblo o un grupo social en particular. En "El ritmo: una herramienta para la integración social", Santiago Pérez Aldeguer destaca que:

A través de la historia se ha comprobado que la música tiene la capacidad de influir en el ser humano a todos los niveles: biológico, fisiológico, psicológico, intelectual, social y espiritual. Contribuye a desarrollar sentido de unidad, colectividad, pertenencia, disciplina, eleva la autoestima y el fortalecimiento de los valores morales (190).

Por tal razón, la música no puede ser dejada de lado a la hora de intentar comprender la conformación social y las subjetividades de una comunidad. La música puede ser empleada contra el conformismo es decir, en numerosas luchas sociales se ha empleado para cuestionar el orden social y los valores dominantes como, por ejemplo, algunas tendencias del "rock nacional" y la "nueva canción" en América Latina. En otras palabras, la música es una práctica social y un discurso que muestra qué son y cómo son

los pueblos. Esto lleva a que en este trabajo investigativo se observe el uso de la música popular en la novela *Carnaval de Sodoma*¹ de Pedro Antonio Valdez² para analizar las dinámicas de género y los roles asignados a los hombres y a las mujeres en la sociedad dominicana.

A través de la concurrencia de la música y la literatura en la novela, Valdez apunta a la confluencia conflictiva de las relaciones de género en la sociedad dominicana. Las letras de varias canciones populares, en algunos casos, legitiman o justifican las relaciones sociales de género cónsonas con el orden patriarcal o sexista. En otros casos, muy escasos, las cuestiona. Estos últimos abren la posibilidad de negociar esas perspectivas y hasta cuestionar el orden patriarcal y sexista que impera en la sociedad. Sin embargo, en *Carnaval de Sodoma*, la crítica y la negociación realizadas a través de los personajes femeninos es efímera, breve y sin consecuencias mayores. Esto se debe a que la estructura patriarcal permanece y la mujer es nuevamente silenciada. La disposición principal de la novela reproduce el patriarcado o el proyecto social sexista, aun cuando abre la posibilidad de crítica.

La novela *Carnaval de Sodoma* narra las experiencias de un grupo de personajes que coinciden en un burdel de mala muerte frente a la catedral. Entre este desfile se encuentra un: un poeta que nunca ha publicado, un revolucionario que llegó tarde a la

¹ La novela *Carnaval de Sodoma*, publicada por Alfaguara el 2000 fue adaptada a la pantalla grande por el director mexicano Arturo Ripstein. La Salamandra (2010) con la cual obtuvo el Premio Nacional en este género y Sus publicaciones más recientes son las novelas Palomos (2012), inspiradas en los cantantes de música urbana.

² El autor de la novela *Carnaval de Sodoma* (2000),. Trasciende en el mundo literario en 1989 al ganar el premio Casa de Teatro con su cuento “El mundo es algo chico, Librado”. En 1992 obtiene el Premio Nacional “José Ramón López” de cuentos con su libro *Papeles de Astarot* y en el 1998 alcanza el Premio Nacional de Novela con *Bachata del ángel caído*. También ha sido laureado como poeta con el libro *Naturaleza muerta* obtuvo el premio UCE en el 2001 concedido por la Universidad Central de Este en la República Dominicana. En su trayectoria como escritor también cuenta con varias antologías de cuentos como *Última flor del naufragio* (1995) y *La rosa y el sudario* (2001). Así como también los ensayos “La Concepción de la Vega: 500 años de la historia e “Historia del Carnaval Vegano”. La obra literaria de Valdez ha sido reconocida fuera de las fronteras nacionales al recibir, en 1998 el “Premio internacional Alberto Gutiérrez de la Solana” por su obra *Paradise*. Otro reconocimiento alcanzado es el “Premio Pen Club” a la mejor antología de cuentos del año 2006 en Puerto Rico.

historia, un inspector de sanidad con delirios de bailarín que se disfraza de “Travolta”, un chino avaricioso y su fiel esposa, una meretriz engañada por un funcionario municipal, un cura con apariencia de santidad y otro con instintos de redentor, entre otros. La trama se complementa cuando aparece, a través del travestismo del chino, una misteriosa mujer con aires de princesa que trastoca el equilibrio del lugar. Todo lo anterior se enmarca en el carnaval de la región y es matizada por diversos géneros musicales que son sirven como reflejo del carácter social.

En el Caribe la música se encuentra en cada rincón y, por lo tanto, forma parte de las actividades cotidianas de sus habitantes. La diversidad de ritmos e influencias en la música de la región se asocia, por un lado, a la yuxtaposición de complejas influencias culturales y sociales de los pobladores del lugar y, por otro, a la influencia y las múltiples oleadas migratorias procedentes de Europa y África. Esta riqueza la señala Alejo Carpentier en *Carifesta*³ 1979, “dentro de la diversidad extraordinaria del Caribe hay un denominador común, que es la música, y estas músicas pueden diversificarse hasta el infinito conservando, sin embargo, un entrañable aire de familia” (2)⁴. Por lo tanto, una forma de conocer el Caribe puede ser a través de su música, ya que ésta ha servido históricamente para expresar las luchas sociales, políticas, raciales, así como las prácticas culturales en la región. Es por esto que la música, en especial la popular, no es sólo un instrumento festivo, sino que también proyecta de dónde venimos, qué somos y cómo somos, al reflejar partes importantes del imaginario de los pueblos caribeños.

³ Carifesta es un evento que se celebra desde 1975 en Montreal para celebrar la cultura caribeña. Esta actividad se desarrolla con un desfile estilo carnaval con trajes vistosos y música.

⁴ Olivera, Onelio y Omar Pozo. “La identidad cultural en el Caribe”. *Rebelión*, 30 Ene. 2009. Web. 20 Nov. 2013.

El diálogo entre la música popular y la literatura sirve, entre otras cosas, para cuestionar las estructuras sociales y culturales de la región, así como para legitimar y reproducir el orden social dominante. La música popular no está al margen de los acontecimientos históricos, políticos, sociales y culturales por lo que sirve como medio para otras perspectivas de análisis. Con esto en mente, en esta tesis se analizan algunos usos de la música popular en la novela *Carnaval de Sodoma* del dominicano Pedro Antonio Valdez⁵, en particular el papel que juegan las letras de las canciones en la producción y perpetuación de paradigmas patriarcales en la sociedad dominicana. Más allá de servir como un instrumento para señalar las prácticas culturales, la música representa para el novelista un campo abundante de posibilidades literarias debido al lugar central e importantísimo que ésta ocupa en sus obras.

Entre los estudiosos de este campo se destaca Ángel Quintero Rivera con su texto *¡Salsa, sabor y control!*⁶ en el que examina la relación entre la música popular y la

⁵ La obra de Pedro Antonio Valdez no ha sido muy estudiada y *Carnaval de Sodoma* solo ha sido vista parcialmente por Taty Hernández Durán en el artículo cibernético titulado "Personajes impactantes de *Carnaval de Sodoma*" (2003), en el que habla de algunos personajes de la obra y lo que representan en la sociedad dominicana. Sin embargo existen estudios importantes sobre la relación entre la música popular y la literatura en otra novela de Valdez, *La Bachata del Ángel caído*. El estudio "El orden de la música popular en la literatura dominicana" (2008) de Fernando Valerio Ortiz que analiza el rol de la música popular en la negociación de la identidad cultural dominicana en las novelas: *Solo cenizas hallaras (bolero)* (1980) de Pedro Vergés, *Ritos de Cabaret: Anales de un déspota y de un bolerista* (1993) de Enriquillo Sánchez, *El hombre del acordeón* (2003) de Veloz Maggiolo y Pedro Antonio Valdez *La bachata del ángel caído* (1993). Ortiz expone que en estas novelas se intercalan canciones que sirven para afirmar la identidad dominicana. Además, "The Composition of Culture: Popular Music and Social Identity in the Contemporary Hispanic Caribbean Novel" (2005) de Kathleen Ann Costello analiza el uso de la música popular en cuatro novelas de escritores del Caribe hispánico *La guaracha del Macho Camacho* (1976) de Luis Rafael Sánchez, *Tres tristes tigres* (1967) del cubano Guillermo Cabrera Infante, *Bachata del Ángel caído* (1999) del dominicano Pedro Antonio Valdez y *Sirena, Selenita vestida de Pena* (2000) de la puertorriqueña Mayra Santos Febres. Cada obra se enfoca en una época y en un género musical diferente para ofrecer un panorama de la literatura y la música de la región y su papel en la construcción de identidades nacionales. Por último, Méndez, Danny. "La bachata del gay volador: el desafío a la (Homo) sexualidad y la identidad dominicana en la música de Andy Pena en *Bachata del Ángel caído* (1999) de Pedro Antonio Valdez examina las múltiples formas en que los discursos sexualizados y de género se reproducen alternativamente. Además sostiene que los significados sociales atribuidos a la bachata son desafiados en diversos grados en la novela de Pedro Antonio Valdez y en la música de Peña.

⁶ Existen otros trabajos que estudian la influencia de la música en el Caribe entre ellos La tesis *Luis Rafael Sánchez y la música popular: La importancia de llamarse Daniel Santos* (1994), de María De los Reyes Vásquez que presenta cómo Sánchez crea el mito de Daniel Santos para explicar cómo Hispanoamérica, a pesar de todos los problemas de marginación, sobrevive a la opresión gracias a la música popular porque a través de ésta el colectivo, carente de poder, ha logrado hacer cultura. Las novelas analizadas son *Musiquito. Anales de un déspota y de un bolerista* (1993) del dominicano Enriquillo Sánchez, *Parece que fue ayer: crónica de un happening bolerístico* (1991)

literatura en la configuración política y cultural de Puerto Rico, Cuba, la República Dominicana y la comunidad puertorriqueña en New York. Él plantea que los límites entre lo que se considera lo alto y lo bajo de la cultura cada vez son más borrosos. Esto lleva a que se subvierta el control de la clase dominante y se creen otras formas de entender y describir el país. En otras palabras, el análisis de la música compuesta por los grupos marginados es un elemento importante para el estudio de la sociedad.

La presencia de diversas manifestaciones de la música popular como la balada, el tango, la bachata y el bolero, entre otros géneros musicales, sirven en *Carnaval de Sodoma* para plantear asuntos relacionados con las relaciones entre los géneros, las instituciones y las tradiciones al mostrar los diferentes elementos que componen y moldean la sociedad quisqueyana. En otras palabras la música constituye un elemento de diferenciación, pero sobre todo, un espacio de lucha, crítica social y una de las bases para el siguiente estudio. La música en esta novela no juega solamente un papel complementario, sino que su selección e inclusión sienta las pautas para analizar la sociedad y los roles asignados a la mujer y al hombre. Estas canciones se prestan al análisis no solo por lo que dicen, sino por la forma y las circunstancias en las que se insertan en el texto. Además, el estudio de la música popular y la letra de las canciones en esta obra de Valdez se prestan para presentar las dinámicas de poder por diferencias biológicas.

y *Si yo fuera Pedro Infante* (1989) de los venezolanos Denzil Romero y Eduardo Liendo, respectivamente y el ensayo *El entierro de Cortijo* (1983) del puertorriqueño Edgardo Rodríguez Juliá. Estos textos ofrecen una mirada contemporánea de la relación entre la música y la literatura en el Caribe hispano y exploran los alcances en la esfera política, social y cultural.

En *Estudio sobre música y género en el ámbito de la Educación Secundaria*, Elisabet García Carvajal, expone que la crítica feminista considera la música como un sistema simbólico que reproduce y produce distintos discursos sociales, entre ellos los discursos de género. Por otro lado, al tener en cuenta que el género es una construcción social y que la música, por su alcance a través de la letra en las canciones de los ritmos populares, demarcan, afirman y transmiten roles y valores en las relaciones de género se expone la conexión entre música popular y las relaciones sociales desde una perspectiva de género. Por esto, el estudio de las canciones de balada, tango, bachata y bolero incluidas en la novela se presta para analizar el papel que juega la música popular en las relaciones de género en República Dominicana.

El presente estudio se divide en tres secciones principales. En el capítulo I: “La música popular como la vellonera del pueblo” se define el marco teórico que sirve como base para el análisis de la música popular y las canciones en el texto, así como la importancia de la música en la sociedad y su impacto en la vida cotidiana. De igual forma se aborda el concepto de música popular que ha sido trabajado por los estudiosos desde diversas ópticas, para establecer un consenso entre las definiciones de los musicólogos y especialistas para esbozar el concepto que dirige este esfuerzo investigativo. También, se discute, a grandes rasgos, la música popular en el Caribe Hispano y su relación con la hibridación cultural que permite proyectar múltiples caras de lo caribeño. Igualmente se describen los diversos géneros musicales analizados para apreciar el papel del hombre y la mujer en cada uno de ellos. Por último se discuten algunos de los planteamientos expuesto por Mijaíl Bajtín sobre la literatura carnavalizada que se destacan en el estudio de la novela.

El segundo capítulo “La letra de las canciones y la relación de géneros desde el espacio musical femenino” analiza este aspecto en las baladas “Él me mintió” de Amanda Miguel; “Secretaria” del grupo Mocedades y “Olvidame y pega la vuelta” del dúo Pimpinela. A través de estas canciones se analiza cómo se manifiesta la concepción del género femenino, ya que éstas reflejan el entorno social, pero también crean, a través de sus textos, la realidad que describen. Es decir, una realidad caótica reflejada a través de las relaciones de género en un sistema patriarcal caracterizado por el exceso corporal masculino, la oposición y la ruptura jerárquica según los postulados de Mijaíl Bajtín y el carnaval.

En el capítulo III, “Labios masculinos moldean tu imagen, mujer, al son del tango, la bachata y el bolero”, se enfoca en las canciones de intérpretes masculinos para analizar la visión de la mujer en la sociedad dominicana. Estos géneros, tradicionalmente interpretados por hombres, reflejan la visión de mundo patriarcal. Asimismo presentan la transgresión y el desafío a lo oficialmente establecido (social y sexual) a través de la inversión de roles en las relaciones de géneros desde una literatura carnavalizada.

La música popular en la novela *Carnaval de Sodoma* sirve de vehículo para presentar las prácticas opresivas y limitantes del sistema patriarcal. Asimismo, la relación de las letras de las canciones y el contexto de la novela le imparten otras capas de significación de los acontecimientos narrados. En otras palabras, esta intertextualidad crea una dimensión polifónica (distintas voces, discursos y conciencias) en la novela que aporta diversos elementos para su interpretación.

El siguiente capítulo está constituido por los conceptos teóricos y conceptuales en torno a la música en la novela, la que guía, como marco de referencia, la

interpretación de la relación de género en la confluencia música popular y novela
carnavalesca.

Capítulo I

La música popular como vellonera del pueblo

Dentro de esa diversidad extraordinaria pareciera que hay un denominador común. Ese denominador común es el de la música. A las islas de las Antillas hubiese podido aplicárseles aquel nombre que dio el gran clásico del Renacimiento francés, Rabelais, a unas islas que llamó las islas sonantes (Alejo Carpentier, “La cultura de los pueblos que habitan en las tierras del Mar Caribe”)

La música caribeña es una amalgama de tradiciones musicales provenientes de diversas culturas. El rosario musical del Caribe hispano se caracteriza por lo heterogéneo al entrelazar, en diferentes grados, prácticas musicales indígenas, europeas y africanas. Este sincretismo musical ha traspasado otros ámbitos, entre ellos el literario. Esto se puede apreciar en este estudio de la novela *Carnaval de Sodoma* de Pedro Antonio Valdez. Esta obra permite, a través de la música, otra mirada a la sociedad dominicana, en particular, y a la caribeña, en general, al mismo tiempo que pone de manifiesto algunos problemas de la región.

Una mirada general que intente trazar los orígenes de la música en el Caribe debe partir de la influencia indígena. Aunque no se conoce con certeza la música de la América prehispánica, las crónicas españolas describen algunas prácticas musicales de los habitantes del lugar, como la ceremonia del areyto, en la que los participantes bailaban y cantaban en círculos y se acompañaban con tambores huecos, maracas y otros instrumentos de percusión. Además de estos instrumentos, Alejandro Paulino Ramos en “La discriminación de la cultura africana en la música dominicana” destaca la presencia indígena a través del otro, por lo que señala la flauta de caña, las trompas de caracol, la maraca y el güiro (152). Los primeros documentos de la época de colonización y conquista también hablan del papel amenazante que jugaba la música en la región ya que

los españoles pensaban que era un medio usado por los nativos para perpetuar las tradiciones que los conquistadores trataban de eliminar. Por lo tanto, se impuso la censura a través de castigos para que abandonaran sus creencias, ritos y fiestas; prácticas que cobraron mayor fuerza con la llegada de los esclavos africanos al Nuevo Mundo.

La diversidad y riqueza de los esclavos provenientes de África deja una huella definitiva y muy marcada en el Caribe. Uno de los campos en los que se puede percibir con mayor fuerza dicha influencia es la música, ya que diferentes culturas africanas fueron integrando y transformando sus prácticas musicales, lo que permitió el surgimiento de nuevos ritmos. El estudio de Ramos, aludido anteriormente, también destaca los instrumentos musicales de extracción africana en la música de la región, como los palos o atabales, la canoíta, el pandero y los congos (153). Estos instrumentos según el escrito de Rafael Castellanos, *Instrumentos musicales de los afrocubanos*, venían en todos los cargamentos de esclavos africanos al Nuevo Mundo para que influyeran favorablemente en el ánimo de los cautivos (9). Esta hibridación cultural que se va forjando en el Caribe facilita la transformación de la música de la región que tiene su esencia en la percusión y la sensualidad de los movimientos en sus bailes. En palabras de Ángel G. Quintero en *¡Salsa, sabor y control!* “en el Caribe antes fue el tambor, el ritmo y el movimiento” (14).

Es indudable que la música juega un papel importante en el proceso de instituir y legitimar el poder español en las colonias americanas y el Caribe no fue una excepción. Camila Aschner Restrepo en su estudio “La música en las fiestas y celebraciones del Caribe colombiano, siglos XVII y XVIII” destaca la presencia de la música en el establecimiento del poder de los conquistadores españoles, particularmente en los eventos

públicos. Asimismo, Egberto Bermúdez en *Historia de la Música en Santafé y Bogotá 1538-1938* señala que la música y la fiesta fueron elementos importantes en la organización de la sociedad, al servir como un medio eficaz de propaganda de la corona española en América y el adoctrinamiento de los colonos (17). De igual modo, la contribución de los españoles a esta amalgama musical caribeña, según el estudio de Ramos, se deja sentir a través de la música y los bailes, en especial el romance, con la llegada de la guitarra y la pandereta de Andalucía (154). Más adelante, en el siglo XIX, también se puede apreciar la influencia de diversos bailes de salón de origen europeo como el vals, la mazurca, la polca y la contradanza, entre otros.

Como se puede apreciar, el Caribe, en particular su música, está constituido por las aportaciones de los primeros pobladores y las contribuciones musicales de los nuevos integrantes como los españoles, los africanos y los distintos grupos europeos. De ahí que la región refleje musicalmente su diversidad y riqueza. Dicha variedad se puede apreciar en los diferentes géneros musicales populares en el área. La heterogeneidad de la música caribeña se acentuó y aumentó después de la conquista y la colonización, y particularmente en el siglo XX. Esa tendencia continúa en la actualidad. La diversidad musical del Caribe ya no se reduce a las aportaciones de los indígenas, los españoles y los africanos, sino que recoge influencias de otras culturas alrededor del mundo. En el caso de las Antillas de habla hispana, como se demuestra en la novela *Carnaval de Sodoma*, se destacan: el bolero, la bachata, el tango y la balada, entre otros. Dichos géneros musicales son de clara extracción popular, lo que lleva a discutir brevemente uno de los elementos centrales en esta tesis el papel de la música popular en la novela.

1.1 Concepto de música popular: diferentes ritmos, diversas definiciones

El término música popular⁷ es muy amplio, por lo que se le han dado diferentes definiciones. En múltiples ocasiones se delimita al contraponerlo con la música “clásica” o “cultura” según Gerhard Streingress en el artículo “La música en el marco del análisis de la cultura contemporánea: un replanteamiento teórico y metodológico.” La música culta se define como aquella que “se interpreta a partir de la partitura, es invariable en su texto y, por tanto, es correcta en su ejecución en la medida en la que requiere una lectura exacta, ‘cultura’ ” (246). Además, al compararla con la popular plantea que:

el uso popular de la música consiste en su transformación según las intenciones del intérprete, sus habilidades e intenciones. Se trata de una música sometida a una práctica de transgresión y fusión con otras músicas a partir del material encontrado (246).

En otras palabras, para Streingress la música culta exige formalidad y rigor, mientras que el uso popular es más libre y abierto a cambios. Las controversias entre los musicólogos al intentar delimitar lo que constituye la música popular no se detienen en estos aspectos, por lo que es necesario poner en perspectiva las diferentes acepciones. Como se ha señalado, no existe una definición única y uniforme en cuanto al término “música popular”, pero los profesionales de la musicología destacan y coinciden

⁷ De acuerdo a Roy Shuker, en *Understanding Popular Music*, este término se asoció por primera vez a un determinado tipo de música en “Popular Música of the times”, publicado por fascículos a mediados del siglo XIX por William Chapple. Este concepto engloba el conjunto de la música comercial y actual que se difundió ampliamente a partir de los años treinta y cuarenta del siglo XX.

en cinco factores esenciales a la hora de abordar el concepto. Estos elementos son el público, el pueblo, la masa, los medios de comunicación o la tecnología y lo cotidiano.

Diversos autores en el momento de definir el concepto de música popular la enfocan desde la relación de la música con un público. Una de las definiciones más abarcadoras es la del musicólogo chileno Juan Pablo González que aparece en “Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos” al calificar la música popular como mediatizada, masiva y modernizante.

Mediatizada por las relaciones música/público, a través de la industria y la tecnología; y música/músico, quien recibe su arte principalmente a través de grabaciones. Es masiva, pues llega a millones de personas en forma simultánea, globalizando sensibilidades locales y creando alianzas suprasociales y supranacionales. Es moderna, por su relación simbiótica con la industria cultural, la tecnología y las comunicaciones (38).

La música popular es el producto de las grandes empresas que seleccionan y cultivan cierto tipo de música según el éxito que tenga con el público. En pocas palabras, un elemento indisoluble de la música popular es el gusto del público, por lo que ésta constituye un medio en el que se reflejan las preferencias de las personas. Este elemento de la música popular se puede observar en la novela *Carnaval de Sodoma* al emplear canciones conocidas, cantadas e internalizadas por los personajes, que recurren constantemente a ellas para expresar los que sienten.

Otros estudios al momento de definir el término música popular se inclinan por los elementos pueblo y masa. Paloma Muñoz en el artículo “Tensión entre las ‘músicas tradicionales’ y las ‘músicas populares’: Paisaje sonoro del sur del Cauca” plantea que la

expresión música popular tiene varias acepciones y una de éstas es el elemento “pueblo”, el cual es imprescindible y puede implicar también la idea de masa. Para Muñoz lo popular es aquello aceptado por un gran número de personas (126). Por lo tanto, es la música que se escucha en las casas, los bares, las tiendas, las cafeterías, los transportes, la radio y se puede adquirir con facilidad (126).

En cuanto a la relación de la música popular y el pueblo, Juan Arturo Brennan en *Cómo acercarse a la música* afirma que este tipo de música, como su nombre lo indica, es la que nace del pueblo, “la música creada por el pueblo, y sobre todo, lo más importante es que la música popular es la que gusta a un público muy numeroso” (28). Además, indica que está compuesta por estilos tales como el bolero, la canción ranchera, el son, las canciones de la trova y las baladas románticas, entre otras. Brennan puntualiza que “para considerar si una música es verdaderamente popular, esa música debe tener raíces en la cultura y en el sentir del pueblo” (29). Brennan, al relacionar la música popular con el pueblo, no la distingue como parte de un sector, sino por su alcance a una mayor cantidad de público, es decir, la música popular se puede ver como un reflejo de lo que el pueblo siente y piensa. Al estar relacionado con los diferentes aspectos de la vida, el pueblo puede verse y manifestarse a través de la música. Incluso, Brennan señala que la música popular es la que llega a través de los medios de comunicación y la tecnología, logrando capturar al que la escucha.

Este enfoque de Brennan que destaca la relación entre la música popular y los medios de comunicación y la tecnología, lo continúa y amplía Vicente Francisco Torres en *La novela bolero latinoamericana*, al señalar que la comercialización de la música popular “adquiere desmesura con los discos, la radio, el cine y la televisión; de aquí en

adelante, la música popular adquiere un nuevo rasgo definitorio: es la que puede venderse” (53). Torres menciona las múltiples características del término música popular, entre las que destaca el papel de los medios de comunicación, el estudio formal de lo que antes se consideraba marginal, la preferencia de lo sensual y la difuminación de las fronteras entre la baja y la alta cultura (58). La canción popular, para este estudioso “es una religión; el altar es el aparato de sonido, y los sacerdotes los ídolos que tienen todo aquello de lo que carece la mayoría” (21). Con ese planteamiento Torres destaca la importancia de la música popular y, sobre todo, su influencia en la vida cotidiana. Por su parte, Enrique Plata Ramírez en “El Caribe cuenta y canta. Transversalidades del discurso narrativo y el discurso musical” sostiene que el “aparato de sonido” al que Torres se refiere es “-la radio, la televisión, los equipos de música, las velloneras, etc. - y los supremos sacerdotes son los ídolos, los cantantes, que tienen en sí mismos todo aquello de lo que carecen la mayoría de los habitantes de los espacios periféricos” (128). Esta relación entre música popular y los medios de comunicación estudiada por Juan Arturo Brennan y Vicente Francisco, la amplía Silvia Martínez en el ensayo “Entre la música clásica y la música popular: un diálogo”. Ella señala, en cuanto a las características principales de la música popular, que la misma se distingue por estar estrechamente relacionada con los medios de comunicación.

En los países anglosajones, pioneros en los estudios de lo que ellos denominan “popular music”, parece claro que ésta engloba expresiones musicales como el rock, el pop, las músicas latinas o el rap, entre otras.

Música todas ellas dirigidas al gran público y estrechamente vinculadas a la industria discográfica y a los medios de comunicación masivos (13)⁸.

Las letras de las canciones utilizadas en *Carnaval de Sodoma* responden a los planteamientos expuestos sobre la música popular y su relación con el público, el pueblo, los estilos, los medios de comunicación y la tecnología. La música popular se puede entender en el contexto de la novela como aquella que prefiere la mayoría de los integrantes de una determinada comunidad o sociedad como se puede apreciar a través de los personajes. De esta manera, el texto responde a los planteamientos de Francisco Torres en cuanto a la utilización de la tecnología y los medios de comunicación para su difusión y transmisión de la música al público.

Otros elementos, no menos importantes, relacionados con la música popular son la identidad y lo cotidiano. Sobre este primer punto Simon Frith en “Hacia una estética de la música popular. Las culturas musicales” señala que en los últimos cincuenta años la música popular ha constituido una vía fundamental para aprender a entendernos como sujetos históricos, con identidad étnica, de clase y de género (8). Frith considera que la primera razón por la cual la gente goza de la música popular es porque ésta ofrece respuestas a cuestiones de identidad. La música popular, al igual que los anunciantes de cualquier medio de comunicación, se encarga de explicar quién es la persona, cómo debe relacionarse con los demás, por qué debe consumir tal producto y cómo lo debe hacer. De igual forma, puede representar, simbolizar y ofrecer una experiencia inmediata de la identidad colectiva (6). En la música popular a través de las letras de las canciones los

⁸ Para otros estudiosos que destacan la importancia de los medios masivos de comunicación y su alcance con el público ver a Lucy Green *Música, género y educación* y a Richard Middleton en *Studying Popular Music*.

autores plasman un discurso que refleja tanto la sentimentalidad individual como la colectiva.

Por otro lado, para Luis Vitales y Gerhard Streingress la música popular se relaciona con lo cotidiano. Ellos coinciden en que ésta refleja la vida de grandes sectores de la sociedad. Además, que la música popular expresa “las alegrías y tristezas, amores y desencantos; el transcurrir urbano o rural; la protesta étnica y de clase; en fin, la música popular, sobre todo con letra, expresa una forma de ver y sentir la realidad de un determinado momento histórico” (5). Por lo tanto, a través de la música popular se puede recuperar la memoria histórica de un país. En este sentido, Gerhard Streingress, sostiene que las condiciones de la vida cotidiana determina el estatus de la música popular y sus condiciones de producción (246).

En conclusión, aunque no existe un consenso entre los teóricos y los especialistas en torno al concepto de música popular, no obstante existen elementos comunes que permiten definirlo. Los autores consultados establecen, en resumen, que la música popular es aquella fundamentada en el gusto del público y que transmite la vida cotidiana de grandes sectores de la población a través de los medios de comunicación y la tecnología. Además, es el producto de las grandes empresas de música al ser creada para ser vendida y consumida por las masas, lo que tiene repercusiones importantes en la sociedad y la literatura, como se verá en el presente estudio.

En la novela *Carnaval de Sodoma*, como se anuncia desde el título, la música popular está fuertemente ligada con el carnaval, lo que le añade otro matiz al estudio. Se

trata de un ámbito perteneciente a la cultura popular y a través de ésta se puede mirar críticamente la cultura, en este caso a la cultura dominicana⁹.

1.2 El carnaval en la literatura: parodia, máscara, transgresión y sátira

La música es un elemento significativo en la vida de los caribeños, por lo que es parte fundamental de muchas de sus tradiciones, rituales, costumbres y de sus actividades culturales, incluyendo, por supuesto, el carnaval. El título de la novela adelanta algunas claves para adentrarse en la obra, entre ellas el momento en que se desarrolla, el carnaval, y lo que esto implica. De esta forma, *Carnaval de Sodoma*, hace referencia a la transgresión y a la ruptura del orden establecido. El término Carnaval alude, por un lado, a una visión de mundo deliberadamente anti-solemne y transgresora de la autoridad, pero a la vez podría albergar la capacidad de regenerar y restaurar otro mundo posible. Mijaíl Bajtín en *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: El contexto de Francois Rabelais* relaciona el carnaval con una fiesta históricamente ligada a periodos de crisis y de trastorno. Como plantea Bajtín la muerte y la resurrección, las sucesiones y la renovación constituyeron siempre los aspectos esenciales de la fiesta es decir, “el carnaval posee un carácter universal, es un estado peculiar del mundo: su renacimiento y su renovación en los que cada individuo participa” (9). Asimismo, la referencia a Sodoma, en clara alusión bíblica de la historia de Lot y su esposa convertida en sal producto de su desobediencia, remite a una ciudad destruida por las prácticas libertinas de sus habitantes y la posibilidad de transformación, renovación y resurrección . El título de la obra, que se desarrolla mayormente en el prostíbulo conocido

⁹ El carnaval dominicano se lleva a cabo durante el mes de febrero en las distintas ciudades del interior del país, siendo el de La Vega, el lugar donde se ambienta la novela *Carnaval de Sodoma*, el más vistoso, atractivo, popular y conocido. Como plantea Rossy Díaz en “El Carnaval aquí se baila. La Música en el Carnaval Dominicano” la musicalidad que se hace del carnaval dominicano se caracteriza por la ingeniosidad lírica y la variedad de fusiones de los diferentes ritmos locales.

como el Royal Palace, también apunta al exceso, a la desmesura, al desafío, al desorden social y da rienda suelta al libertinaje para señalar los males sociales y ponderar la necesidad de análisis de las dinámicas de la sociedad y su ulterior cambio.

En la novela se estudian las características transgresivas del carnaval como la eliminación de las distancias jerárquicas de las relaciones sociales, mezclando lo superior y lo inferior, lo espiritual y lo material y la “baja” con la “alta” cultura. Esto recoge precisamente la propuesta de Mijaíl Bajtín, por lo que la novela *Carnaval de Sodoma* constituye un ejemplo de la carnavalización de la literatura. Este texto comparte las características de la literatura carnavalizada de acuerdo a los planteamientos y postulados teóricos bajtianos en *Carnaval y literatura: sobre la teoría de la novela y la cultura de la risa* al presentar una realidad trastocada, una otredad, que problematiza la existencia cotidiana de los personajes cuyos elementos carnalescos aparecen diseminados a través de la trama. De igual forma, la música popular sirve de instrumento para la carnavalización de la novela *Carnaval de Sodoma* cuando desafía la jerarquía dominante y representa un espacio para el discurso de los oprimidos al utilizar como vehículo un lenguaje no oficial, recurrir a la presencia de lo grotesco, la parodia y la sátira, la transgresión de lo social, lo sexual, el lenguaje y las relaciones de géneros, así como el uso y el significado simbólico de las máscaras y el banquete como exceso. Además, la integración de lo sagrado y lo profano, el “mundo al revés”, consecuencia de la transgresión, las rupturas y el desafío a las jerarquías sociales y religiosas.

Además de la discusión del término música popular y su relación con lo carnalesco es pertinente presentar sucintamente otros elementos utilizados en este

trabajo investigativo. Estos son los géneros musicales estudiados: el bolero, la bachata, el tango y la balada.

1.3 El bolero: desahogo de las penas y tristezas del hombre

El bolero es uno de los géneros que conforma la diversidad musical en la novela *Carnaval de Sodoma* y que se utiliza en este estudio para interpretar y analizar las relaciones de género. Es difícil presentar una definición única y definitiva del bolero, pero hay ciertos elementos en los que la mayoría de los especialistas coinciden. Por lo tanto, se puede afirmar que el bolero es un género musical nacido en Cuba y desarrollado en varios países hispanoamericanos¹⁰. En *Acoso de una ciudad: La Habana de Alejo Carpentier y Guillermo Cabrera Infante*, Yolanda Izquierdo lo define como un género urbano y popular, cantable yailable que surge en el Oriente, a fines del siglo XIX (209). En cuanto a sus influencias, Rafael Castillo Zapata en *Fenomenología del bolero* apunta que éste se forma por el “producto del encuentro de la herencia negroide, presente en sus ritmos e instrumentaciones, con el legado verbal y melódico hispánico” (36). Además, Ed Morales en *The Latin Beat: The Rhythms and roots of Latin music from bossa nova to salsa and beyond*, resalta que el bolero: “evolved from the *trova*, a song from Santiago that was influenced by Italian operas, French romances, and ultimately the troubadour tradition” (13). Precisamente, José Luis Espinosa Sales destaca en el ensayo “El amor y poder en el discurso femenino del bolero” que el mismo es “heredero de la composición de la contradanza, la habanera, la romanza operética, el danzón, el son, incluso géneros angloamericanos como el fox-trot, el blues y el jazz” (233). Por lo tanto, aunque se puede señalar el lugar de origen del bolero es arriesgado señalar con certeza las influencias por

¹⁰ Para profundizar sobre el bolero, sus características y su origen consultar a *Lengua en tiempos: sabores buenos, malos y feos* de Eugenio García Cuevas y a Juan Podestá Arzubíaga en “Apuntes sobre el bolero: desde la esclavitud africana hasta la globalización” entre otros estudios.

la multiplicidad de opiniones, lo que lleva a concluir que el bolero se sirve de diversas fuentes hasta imprimirles un sello único y particular.

Por otro lado, Fernando Linero Montes en el prólogo “El rey del Cabaret” del libro *El bolero en sus propias palabras* destaca que dicho género musical se puede apreciar, entre otras formas, en función de las relaciones de género, es decir a partir de: “la aceptación y de la negación, de la proximidad y del abandono, del ir y venir del deseo amoroso (7). Igualmente lo califica como la “música del machista, del solitario y del misógino, del dichoso y del infeliz” (7). Por esto concluye que “es rey del cabaret” (7). A la luz de esto, se puede argüir que en el bolero, por su temática y posturas, se presta para representar las relaciones entre el hombre y la mujer en la sociedad, en las que prevalece el predominio del primero. Por su parte Sam Gill, en “Dancing as Seduction-1: Bolero”, al referirse a la relación hombre mujer en el bolero afirma que la mayoría de los boleros son interpretados por hombres, mientras que el tema de la letra casi siempre gira en torno a la mujer (2). En particular, destaca que a menudo se idealiza a la mujer y se representa como un ser inalcanzable. Sin embargo, algunas letras de boleros también las presentan como brujas o seductoras (2). Según Fernando Linero Montes las representaciones femeninas en los boleros tienden a lo misógino porque en ellos se habla principalmente de mujeres que se entregan a la pasión (235). Por otra parte, Fernando Valerio Holguín en “El orden de la música popular en la literatura dominicana” expresa que el bolero se distingue debido a que apela a todos los seres humanos independientemente de su clase social, sexo y raza.

En síntesis, el bolero es de origen americano, pero de proyección universal al traspasar fronteras y representar de manera sencilla las diversas facetas del imaginario

amoroso latinoamericano. El tema por excelencia del bolero es el amor y su contraparte el desamor, con un marcado predominio del último. Las letras del bolero en la novela, proyecta la transgresión momentánea y la posibilidad de una relación “al revés”. Es decir, el bolero se convierte en un terreno de desahogo de las penas y tristezas del hombre lo que le provee un espacio para expresar su dolor o “debilidad”. Al ser victimizado en la relación, propicia que la mujer se vea como la victimaria, pero al final se restablece el “orden” tradicional de la sociedad patriarcal y ella resulta acusada y estereotipada.

1.4 La bachata: roles y estereotipos en un lenguaje enmascarado

La bachata es otro de los géneros musicales presentes en el texto de Valdez y se puede catalogar como un ritmo popularailable oriundo de la República Dominicana que reproduce el espíritu melancólico, nostálgico y de animosidad amorosa, en cuyas letras se combinan el amor y el desamor. Sus orígenes se pueden trazar en los inicios del siglo XX y se puede describir como el producto del cruce entre el bolero y los ritmos africanos. Un dato interesante es que el auge de la bachata debe esperar la muerte del dictador Rafael Leónidas Trujillo en 1961 para liberarse de la censura oficial y escucharse abiertamente en la sociedad dominicana. La bachata sufre el rechazo de Trujillo por provenir de los sectores relegados de la República Dominicana¹¹. Además, según Deborah Pacini Hernández en *Bachata A Social History of a Dominican Popular Music* este género musical llega al gusto popular al estar apoyado por una disquera local que poseía una emisora con alcance nacional. Así, La Guarachita¹² de Radamés Aracena le dio un impulso determinante al género. Pacini añade que la bachata denota diversión, alegría y compartir al mismo tiempo que incluye la música, el baile y la comida (7).

¹¹ El dictador se encargó de impulsar el merengue como la música nacional del país.

¹² Esta empresa fomentó y difundió ampliamente la música popular, en general, y la bachata, en particular, para el consumo de los grupos sociales marginales, migrantes del campo a la ciudad, que con la caída de la dictadura de Rafael Leónidas Trujillo se constituirían en una población sub-urbana considerable en las ciudades dominicanas.

En el reportaje “Bachata: discrimen y gloria” se destaca que durante los años 60 y principios de los 70, esta música era considerada de “cueros”, “chulos” y guardias, por lo que se le etiquetó como “música de amargue”¹³, asociada con la bebida desordenada, los ambientes deprimidos socialmente y el desamor. Sus primeros textos y muchos de los de ahora, continúan siendo machistas e incitadores de la violencia contra las mujeres, con las contadas excepciones que se notan en la producción de artistas con prestigio académico y formación social con criterio. En esta primera etapa, la bachata era una música marginal como lo reafirma Víctor Víctor cantante y compositor dominicano para quien “la bachata actual ha logrado romper barreras elitistas ya que antes era rechazada por ser considerada música de amargue y de clases bajas” (*El Nacional*). Es decir, esta música solo se escuchaba en lugares de baja reputación como los cabarets o prostíbulos. Fernando Valerio Holguín afirma que la bachata se caracteriza por su discurso machista que expresa generalmente, a través de sus letras, el dolor y el sufrimiento a causa del abandono y la infidelidad de la mujer (110). Por tal razón, ella es la responsable de la caída del hombre en el alcohol, el amargue, la melancolía y de inducirlo al cabaret para llorar sus penas junto a la vellonera. Además, cuando la mujer transgrede el círculo establecido socialmente y no le responde al hombre como mujer, madre y esposa entonces éste le canta con despecho y con un lenguaje cargado de violencia. Así la mujer se presenta en las canciones como mala, insensible, cosificada y, en ocasiones, hasta animalizada.

En un principio la bachata, según Pacini tuvo como base el modelo del bolero romántico que hablaba de un amor perdido y no correspondido “they tended to be highly

¹³ Como se le llamaba antes (y aún se le llama) a la bachata, por sus letras de romance y despecho, cargadas de expresiones de amor, desamor, nostalgia, y donde la mujer es fuente de amor y deseo.

emotional expressions of lost and unrequited love" (158). Luego en la década del 80 esta perspectiva cambia y se relaciona con la lujuria, el sexo, el engaño, los bares y el alcoholismo, lo que se traduce en una perspectiva denigrante de la mujer. Pacini expresa que este giro en las letras de las bachatas fue causado por los cambios en los roles de la estructura familiar y de género producto de la inmigración masiva a las ciudades y a la incorporación de las mujeres en la fuerza laboral. "Women's sexuality had been kept under control in the confines of patriarchal rural home and community settings but was unleashed when they discovered freedom of movement in the city "(167). Por otro lado, Pacini agrega que en la bachata "men could also compensate for their inability to control women by bragging and other sorts of posturing that reaffirmed their masculine authority" (167). Este cambio en la sociedad dominicana con la incursión de la mujer en el ámbito económico deviene en el enfrentamiento de ambos sexos y como consecuencia en un nuevo giro en la letra de las canciones de bachata. Lo que resulta en la violencia verbal y en canciones ofensivas e insultantes hacia la mujer que desplaza al hombre como suplidor e intenta abandonar el sistema patriarcal. Por lo tanto, este contexto social se refleja en la letra de la bachata como un espacio de desahogo masculino. Más adelante, a partir de la década del 90 y en los albores del siglo XXI, la bachata evoluciona tanto nacional e internacionalmente y sus letras se vuelven románticas, aunque todavía impera la primacía masculina sobre la mujer.

A pesar de la evolución de la bachata, las relaciones de géneros siguen siendo un terreno marcado por los conflictos entre el hombre y la mujer. En la letra de sus canciones se utiliza un lenguaje quizás menos violento, pero con un discurso en el que continúan reproduciéndose los roles y estereotipos apoyados en el sistema patriarcal. Es

precisamente por ello que se analiza en la novela *Carnaval de Sodoma*. Las letras de la bachata en el contexto de la novela, aunque no se caracterizan por el lenguaje violento contra la mujer, sí proyectan una relación de género desigual por el rol de “tíguere” (hombre conquistador, chulo, mujeriego) asumido por el hombre que recurre a la bachata como instrumento de conquista y seducción que sigue los patrones de la sociedad patriarcal.

1.5 El tango: reafirmación del patriarcado en la relación de géneros a través del lenguaje

Por su parte, el tango aunque nace a orillas del Río de la Plata en su época de oro causa un gran impacto en el Caribe. Este punto ha dado paso a múltiples debates en torno a si el tanto puede o no considerarse música caribeña. Por ejemplo, Leonora Simonovis, en *Comenzó la rumba: música y literatura en el Caribe Hispánico*, considera que el tango no forma parte de la tradición musical caribeña (4). Sin embargo, otros autores como Manuel Antonio Rodríguez en “El Caribe y su música: Historia y desarrollo de la Salsa” destaca la importancia del tango como género caribeño especialmente por su profunda raíz negra. A pesar del contraste en estos puntos de vista ambos coinciden en que el tango comparte los mismos orígenes y evolución de los ritmos caribeños ya que son el producto de la interacción y la asimilación de distintos aportes culturales y de la música de las poblaciones marginadas. El tango se nutre de diversos estilos musicales como la payada, la milonga campera pampeana, el candombe africano, la canzonetta italiana y la habanera cubana. En otras palabras, las raíces caribeñas del tango se sustentan en la afirmación de que éste nace del mestizaje entre diversas culturas europeas (españoles e italianos principalmente), africanas y nativos de la región Río de la Plata así como de su extracción popular.

Para efectos de esta tesis se toma en cuenta el tango como un género musical importante al estudiar la música del Caribe. La maleabilidad y lo relativo de los lindes de lo caribeño que aparecen en el artículo de Julio Rodríguez Puértolas titulado “El bolero: historia de un amor y de algo más” contribuye a esta postura:

Convendría sin duda aceptar que el Caribe, más que un concepto geográfico, es un concepto cultural (...) Las fronteras del Caribe son móviles, están dónde está ese mestizaje creativo que se multiplica tanto en islas como en tierra firme [...]. Es un territorio Cultural (515).

La letra de las canciones de tango, por su parte, hablan de varios temas entre los que se destacan: el arrabal, el desengaño, el deseo sexual y el tiempo. La temática del arrabal es muy importante porque no solo apunta a la naturaleza popular de este género musical, sino que afirma el lugar de procedencia, unido de forma indisoluble con la familia y los amigos. El desengaño amoroso cantado en el tango curiosamente presenta la inversión del papel tradicional del hombre en las sociedades patriarcales. Contrario al hombre fuerte que no muestra sus emociones, Ernesto Sábato en *Tango, discusión y clave expresa* que en el tango se expresan abiertamente los sentimientos y el sufrimiento del varón unidos al deseo sexual que desemboca en la soledad porque el sexo por dinero acentuaba “la nostalgia de la comunión y el amor, la añoranza de la mujer...” (16). La introspección sobre el amor, el sexo y la frustración presentes en el tango lleva a una visión poco optimista de la vida. Esto desemboca, a su vez, en la reflexión sobre el efecto nocivo del paso del tiempo en los seres humanos.

El reconocimiento y aceptación del tango como música popular se puede apreciar en la novela *Carnaval de Sodoma* al constituir una parte fundamental en el mundo de los

personajes, particularmente en el burdel. La relación del tango en la novela no se define por su integración territorial al Caribe, sino porque comparte similitudes en la extracción de sus orígenes, evolución y las letras de las canciones en cuanto a las relaciones de género. Del mismo modo que la bachata y el bolero, originarios de las islas caribeñas, las letras del tango de acuerdo a Eduardo Archetti en “Argentinian Tango: Male Sexual Ideology and Morality” hablan desde un punto de vista estrictamente masculino y presentan un discurso acerca de la moralidad y la sexualidad que siempre parece remarcar la superioridad del hombre respecto de la mujer (23). En la novela el tango sirve para presentar los paradigmas que han regido las relaciones de género en la sociedad dominicana. Las letras del tango insertadas en la novela, responden a un discurso patriarcal que a través del lenguaje lunfardo, misógino y violento cosifica el cuerpo femenino asignándole valor por su belleza física y juventud.

1.6 La balada: exponente de la visión femenina del hombre patriarcal

El reflejo de la sociedad patriarcal y machista también se puede apreciar a través de la balada. La época dorada de la balada en la República Dominicana se puede señalar a partir de la década 1980. En este periodo surgen voces nuevas, particularmente femeninas, que interpretan canciones de liberación y denuncia, pero también, de dolor y abuso ante una sociedad tradicional y patriarcal¹⁴. La balada es un género musical que se ha renovado con los giros de la sociedad, con los nuevos valores, la forma como han cambiado los papeles del hombre y la mujer, con la denuncia del machismo y la idea de igualdad, entre otros factores. Dicha evolución se pueden apreciar en que las canciones pueden ir desde el romanticismo más convencional hasta el erotismo. En otras palabras,

¹⁴ La resistencia a esta nueva expresión se evidencia en las letras de la bachata y el merengue que muestran un acrecentado machismo.

desde la idealización de las relaciones de pareja hasta la búsqueda de placer, la satisfacción del deseo y el disfrute del cuerpo.

La balada, en el contexto narrativo de *Carnaval de Sodoma*, se presta para señalar lo insostenible de la posición de la mujer en la sociedad patriarcal y la necesidad de cambio. Aunque no se presentan cambios sustanciales sobre el papel de la mujer y del hombre en un sistema patriarcal, el texto sí posibilita que la mujer sea quien cante o llore su posición desigual en esta relación de género. Por lo tanto, le da una voz y permite exponer la denuncia de la mujer frente al hombre machista al presentarlo como un individuo abusivo, infiel y falaz. Además, expone el injusto trato social al cual se ven sometidas las mujeres independientemente de su nivel social.

Los géneros musicales discutidos anteriormente - el bolero, la bachata, el tango y la balada - reflejaban en las letras de las canciones el dominio masculino en la sociedad. Puesto que la música está relacionada con la vida cotidiana de los pueblos. Valdez la utiliza para reflejar diversos aspectos de la sociedad, entre ellos los relacionados con las dinámicas entre el hombre y la mujer. De esta forma se ve cómo la música, en este caso la popular, se utiliza en la novela *Carnaval de Sodoma* de Pedro Antonio Valdez para reflejar la sociedad dominicana que sigue los patrones presentes en las letras de las canciones. Así, la música se convierte en esta novela en una herramienta de la carnavalización literaria de Valdez.

1.7 Género y música popular: letras, roles y estereotipos en las relaciones de géneros

El género es una construcción social que se aprende y se reproduce a través de diversos medios y productos culturales. En la sociedad caribeña predomina la construcción sexista o machista del género y sus productos culturales, incluyendo la música, muchas veces movilizan y reafirman estereotipos o visiones distorsionadas de lo

masculino y femenino. La música popular, de manera consciente e inconsciente, perpetúa y asume modelos sexistas y patriarcales. Esta, caracterizada por su componente social y cultural, se presta para representar y reafirmar las dinámicas de las relaciones de género en una sociedad. Sin embargo, también se utiliza para retar el machismo.

El análisis del género, es pertinente aclarar, no sólo consiste en el estudio de la mujer, sino el análisis de las normas, las creencias, los derechos, las obligaciones y las relaciones que sitúan tanto a los hombres como a las mujeres de forma diferente en el conjunto de la sociedad. El hombre adquiere supremacía y la mujer la posición de subordinación. En otras palabras, las relaciones de género colocan a las mujeres en una posición inferior respecto a los hombres. Esta desigualdad se establece mediante la asignación de comportamientos y espacios perpetuados por el poder masculino en una sociedad patriarcal. Esta última, según Rodríguez y Lloret en *La violencia de género*, se define como “un sistema de organización social en el que el poder político, económico, religioso, militar y la organización familiar están encabezados por hombres” (23).

La construcción sociocultural del género dicta los roles que las personas deben cumplir según sus diferencias biológicas o sexo y permea los diferentes ámbitos de la vida. Por tanto, la mujer, por su condición social, se encuentra en desventaja con relación al hombre y esto la condiciona a asumir los roles tradicionales que se le han asignado, como el de madre, esposa y ama de casa, mientras que el hombre está sujeto a cumplir unos roles preestablecidos desde el patriarcalismo los cuales se encuentran en la masculinidad hegemónica. Según Raewyn Connell en *Masculinities*, la masculinidad hegemónica puede definirse como la respuesta al problema de la legitimidad del patriarcado, la cual garantiza la posición dominante de los hombres y la subordinación de

las mujeres (77). Es decir, éste se enmarca dentro de una ideología heredada socialmente que reúne las características que debe asumir el hombre tales como la negación a la vulnerabilidad, la virilidad, lo racional sobre lo emocional y la relación de dominio y de poder sobre las mujeres. Estas y otras posturas que se espera que asuma el hombre han sido creadas y reproducidas en los esquemas de la sociedad, por lo tanto, rechaza a aquellos que no cumplen con estas prácticas.

Por su parte, Judith Butler en *El género en disputa* plantea que la construcción de género se produce y reproduce a través de productos culturales, lo que usualmente reproduce las relaciones desiguales de género. Estos modelos de cómo ser hombre o mujer se crean a través de imágenes y símbolos que, en el caso de este estudio, se analizan mediante la letra de las canciones de música popular. Ésta reproduce los llamados estereotipos de género que se refieren a las creencias, expectativas, imágenes mentales que subordinan a la mujer en la sociedad patriarcal.

En el artículo “Métele con candela pa’ que todas las gatas se muevan. Identidades de género, cuerpo y sexualidad en el reggaetón”, Ximena de Toro expresa que la construcción de géneros basada en elementos culturales y sociales conforman un conjunto de prácticas, símbolos, representaciones, normas y valores sociales a partir de la diferencia sexual. Estos son aprendidos y transmitidos desde la familia, la escuela y los medios masivos de comunicación que sirven como terreno fértil para perpetuar los paradigmas de un sexo fuerte y otro débil. De esta forma, la literatura y la música también funcionan como vehículos para perpetuar estas concepciones. Así, la convivencia entre el hombre y la mujer se establece en un espacio de desigualdad y falta de equidad que lleva al poder masculino a imponerse sobre el femenino.

La música y, por ende, las letras de las canciones constituyen un vehículo para difundir las relaciones de género marcadas por el control del hombre sobre la mujer a través de las que se le asignan espacios, conductas y papeles determinados por la sociedad patriarcal. Por lo tanto, la música popular desempeña un rol importante en la definición e interpretación de la sociedad. Sobre este particular, Carlos H. Dueñas en *Identidad y productos culturales* afirma que las letras de canciones son portadoras de sentido y pueden establecer fuertes nexos identitarios de género y relaciones entre las clases sociales.

Las estructuras sexistas de opresión social que se reproducen a través de las letras de las canciones reafirman las conductas machistas en la vida cotidiana. Según a Elsa Grillo, Lucía Muñoz y Vilma Arovich en “Análisis de las significaciones simbólicas de lo femenino, desde la perspectiva de género, en el discurso de las letras del subgénero musical cumbia villera” las letras de las canciones constituyen maneras de mirar la realidad circundante en las que se estigmatiza y desvaloriza a la mujer particularmente en lo relacionado con la sexualidad. Estas investigadoras señalan que el discrimen contra la mujer es cada vez más evidente y que un ejemplo de esto se encuentra en la letra de las canciones de música popular. Desde esta perspectiva, la letra de las canciones de música popular permite analizar qué se piensa sobre las mujeres y cuáles son los prejuicios que subyacen en el grupo social que produce y reproduce estas composiciones. Aunque es importante señalar que la música popular ha servido en ocasiones, aunque no con tanta frecuencia, para retar el sexismo y el orden patriarcal¹⁵. Además exponen que las realidades sociales son construidas mediante el lenguaje y, por lo tanto, este nunca es

¹⁵ Hay exponentes de música popular con mensajes de reivindicación del papel de la mujer en la sociedad como la banda de rock en español Aterciopelados.

neutral, sino que impone una visión de la sociedad. De esta forma, las letras de las canciones de música popular y su relación en el contexto de la novela se pueden analizar para determinar cómo contribuyen a la construcción social de las diferencias de género.

Este punto de las relaciones de género y cómo se representan en la música popular resulta evidente que a través de las canciones que producen y reproducen las condiciones socioculturales asignadas al hombre y a la mujer Alberto Zarate Rosales en *Las canciones populares comerciales y la construcción de relaciones de género e identidad* destaca que las canciones populares “ hacen referencia a la recreación de relaciones amorosas, sentimentales y sexuales en una estructura que incluye la interpretación de mensajes o historias” (123). En otras palabras, la música popular refleja y perpetúa de forma colectiva la manera en que los grupos sociales ven el mundo. De esta forma, la mujer es reducida a un medio de satisfacción del hombre

Por otro lado, el elemento carnavalesco en la novela presenta una sociedad degradada, en caos, producto de la transgresión y la ruptura jerárquica. A través de la parodia y la sátira expone la burla a la sociedad, en especial, a los sectores políticos, religiosos y a la burguesía por su falsa moral y valores. El carnaval como vehículo desenmascara los problemas sociales que afectan a la sociedad dominicana y presenta un mundo al revés en cuanto a la sexualidad masculina que no responde a las preferencias esperadas en un sistema patriarcal.

En *Carnaval de Sodoma*, las letras de las canciones populares como reflejo de la sociedad, evidencian comportamientos y actitudes que exigen ser modificación. Además, proporciona una fuente para analizar las dinámicas de poder en las relaciones de género y en los roles asignados a los mismos en la sociedad dominicana. La música popular sirve

como herramienta para representar y reproducir la hegemonía masculina en la sociedad, favoreciendo la toma de conciencia y el replanteamiento de un cambio en la sociedad de esta isla caribeña. Estas dinámicas y roles, basados en el poder masculino y la subordinación femenina se analizan en el próximo capítulo a la luz de las letras de las baladas “El me mintió”, interpretada por Amanda Miguel, “Secretaria”, del grupo español Mocedades, y “Olvidame y pega la vuelta”, del dúo Pimpinela. Las letras de estas canciones interactúan con el texto de la novela, lo que posibilita el señalamiento de algunos males sociales (prostitución, acoso laboral, violaciones, etc.) que afectan directamente a la mujer y se reflejan como el producto de unas relaciones de género marcadas por la desigualdad.

Capítulo II

El discurso y la relación de géneros desde el espacio musical femenino

En algunas regiones, cuando nace un niño se vierte un jarro de agua por la calle, simbolizando que el niño que ha nacido está destinado a recorrer las calles del mundo; cuando nace una niña el agua se vierte en el fogón, significando que su vida se desarrollará en el encierro de las paredes domésticas.

(Gianini Belotti "Género un concepto para el cambio social")

La música, como producto cultural, contribuye a la socialización de los individuos, lo que los sociólogos definen como un proceso de interacción social mediante el cual la persona adquiere su identidad y competencia cultural. En ese sentido la música contribuye al aprendizaje de los roles sociales, incluyendo los de género, al mismo tiempo que contribuye a la transmisión de la cultura. Esto implica que entre los elementos culturales que trasmite están las normas sociales, por lo que la música también participa, de alguna forma, de la norma social, indicando lo que debemos o no hacer. Asimismo, la música contribuye a la formación de nuestras identidades sociales, los auto-conceptos que derivamos de nuestra adhesión a varios grupos y a la formación de la identidad de género. Puesto de otra forma, la música participa de la construcción social de las diferencias de género, de las fronteras de la masculinidad y la feminidad.

En la novela *Carnaval de Sodoma* de Pedro Antonio Valdez se utilizan, entre otros recursos, un amplio repertorio de canciones de música popular en las que se puede apreciar la conexión entre estas y la construcción social de género. De esta forma, la novela muestra cómo se margina a la mujer en la sociedad dominicana y sus efectos negativos en las relaciones de géneros mediante el abuso emocional y el maltrato físico del hombre hacia la mujer, entre otros.

Este capítulo está centrado en baladas interpretadas por voces femeninas en las que se narran historias de amor y frustración que desembocan en la crisis emocional marcada por el engaño, la infidelidad y el abandono de la pareja. Edison Marulanda Peña en “La balada, entre besos y voces” plantea que la balada no es un “campo donde confluyen un tipo de libertad y una experiencia de igualdad entre los géneros” (12). En otras palabras, a pesar de que le provee a la mujer un espacio para expresarse, perpetúa los patrones de desigualdad. Por otra parte, Marulanda destaca la aparición de una categoría nueva de balada denominada “balada crónica” en la que se “cantan historias que tienen como protagonista al hombre o a la mujer del común, acercándonos desde los dramas que sacuden la gente del barrio hasta el asombro que suscita las posibilidades infinitas del amor” (12). Las baladas “Él me mintió”, “Secretaria” y “Olvidame y pega la vuelta” que aparecen en la novela corresponden a esa categoría. Son, en efecto, a baladas crónicas, que refieren dramas cotidianos con los que todos, y particularmente las mujeres, pueden identificarse. En la novela Valdez subraya esa identificación, pues las mujeres que las oyen y cantan se identifican con esas canciones a un nivel profundamente emotivo.

2.1: “Él me dijo que me amaba y no era verdad”

El diálogo entre el contexto narrativo de *Carnaval de Sodoma* y las baladas crónicas utilizadas por el autor muestran la concepción dominicana de lo femenino. “Él me mintió”,¹⁶ interpretada por la cantante Amanda Miguel en la década de los 80, es un buen ejemplo. Esta balada fue un éxito rotundo en América Latina. Amanda Miguel causó un gran impacto en los países de habla hispana convirtiéndose en una de las

¹⁶ Solo fueron seleccionados como ejemplo los textos de las canciones extraídos de la novela.

cantantes más populares. Su potente voz y su imagen fuerte con el pelo suelto y abundante como la caballera de Medusa encarnan la ira de la mujer. Ella rompe con el estereotipo de debilidad y sumisión que tradicionalmente se le adjudica a la mujer y lo contrapone al de la mujer fuerte que denuncia vehemente la desvalorización patriarcal y sexista de esta. Dicha balada se utiliza en el texto para manifestar la posición desventajosa de la mujer en la sociedad, particularmente a través del personaje Mónica.

Mónica, una joven de apenas dieciséis años, marginada socialmente por su pobreza y falta de educación, se desempeña como empleada doméstica y es seducida y violada por el Señor de la casa y presidente municipal. Desde la llegada de la joven al hogar familiar se produce la conexión entre ella y la letra de la canción “Él me mintió”: “Por el tiempo en que ella entró a trabajar a la casa de los señores, esa canción estaba de moda en las emisoras de radio” (43). La ingenuidad, inexperiencia y carencias de Mónica la convierten en presa fácil del Señor quien la integra a la lista de mujeres engañadas por él dentro y fuera del hogar. La letra de la canción “Él me mintió” se relaciona en la novela con lo que le ocurre a Mónica. Por tal razón al escuchar esta canción Mónica revive su pasado en la casa del presidente municipal.

La balada hace referencia a una mujer engañada y traicionada por un hombre que con juramentos falsos de amor la seduce y enamora. Mónica, al igual que la mujer de la canción, es conquistada e ilusionada. También ignora que todo era un juego; un objeto y un número más en las pretensiones del hombre que solamente satisfacía su vanidad. Además de ser amado, el hombre se convierte en la razón de vida de estas mujeres que llegan al extremo de adorarlo e idolatrarlo provocando que la decepción y la mentira desaten la tristeza, la amargura y el dolor. Al final, tanto la mujer de la canción como

Mónica, descubren que el hombre mintió, quedando ambas abatidas y desilusionadas.

Por eso, al escuchar la canción, no puede dejar de pensar en el hombre que abusó de ella

“Él me mintió, no me amaba, nunca me amó. Él dejó que lo adorara, él me mintió.

Recordaba aún Mónica en su memoria la balada dolorosa, junto al recuerdo de la traición” (43).

La balada también se presta como elemento de diferenciación de género en cuanto a la designación de los espacios, la distinción entre lo privado y lo doméstico. De esta forma, las mujeres son relegadas al ámbito doméstico y los hombres al espacio público. El hombre disfruta de la música popular (tango, bachata, bolero) en el cabaret, la gallera, mientras que, la mujer escucha baladas en la casa cuando lleva a cabo las actividades del hogar. Daniel Party en “Placer Culpable: Shame and Nostalgia in the Chilean 1990s Revival” destaca que la balada se puede asociar con el servicio doméstico o las mujeres trabajadoras de origen rural o de ciudad (72). Party expresa que debido a que la criada es una mujer de clase humilde en una casa privada escucha estas canciones mientras lleva a cabo los quehaceres domésticos. Party habla de la balada y su relación con el género femenino en cuanto al espacio físico y su disfrute “physical space where this repertoire is enjoyed: the home, and more specifically, the kitchen”, del mismo modo que en la novela Mónica lo hace en la casa del señor presidente del ayuntamiento.

A partir de la tarde en que el Señor de la casa sorprende a Mónica en el baño se establece una cadena de abusos que van desde el acoso y la intimidación hasta la violación y el abandono. Mónica canta continuamente “Él me mintió”, “ella trapeaba y lavaba oyéndola; cocinaba y fregaba tarareándola; se bañaba desgañitándose con sus

letras” (44), con lo que se adelanta su final. Si bien es cierto que hay una condena por parte de Mónica, al final se perpetúan los patrones de opresión al no romper con ellos.

La relación entre Mónica y el Señor de la casa se asocia con el texto de la canción y evidencia las dinámicas de poder entre los sexos. El hombre se destaca por la seducción y el acoso persistente, además, aprovecha su lugar privilegiado en la sociedad y su solvencia económica para quedar impune, mientras Mónica, quien representa la triple marginación por ser mujer, pobre y sin educación, no cuenta con otras posibilidades. También el presidente municipal utiliza los recursos económicos y algunas consideraciones que tiene con la joven como medio de conquista y dominación. Le paga con puntualidad el sueldo de la quincena, le permite estudiar mecanografía y archivo, le regala obsequios con la intención de obtener algo a cambio (un corte de poliéster para que se mandara a hacer un pantalón), todo esto con el fin de atraparla y controlarla. Este último regalo del presidente municipal a Mónica, denota y pone en evidencia las ideas machistas. Esta prenda de vestir se presta como un recurso de dominio, ya que el pantalón protege el cuerpo de ella y la asigna como objeto de pertenencia y uso exclusivo de él. De este modo, pretende hacerla invisible ante los ojos de los demás hombres ocultando y protegiendo su físico, particularmente las piernas y la vagina. Con esto se pone de manifiesto que el señor utiliza sus recursos económicos para afianzar su poder y dominio. Se da una especie de relación basada en el intercambio económico en la que la mujer es vista como objeto o mercancía. De acuerdo a la psicóloga Mercedes López Lucas en “Dinero y género: socialización victimizante”, el dinero no es algo neutro en una relación ya que:

No solo es una fórmula creada por las culturas para perfeccionar el sistema de trueque de objetos, sino que simbólicamente es un medio que la sociedad patriarcal-capitalista ha elegido para representar el poder, y mantener los roles establecidos en función del derecho a manejarlo libremente.

López Lucas afirma que existe una relación directa entre el dinero y los roles de género pues la mujer usualmente está en una condición desfavorable social y económicamente frente al hombre. Esto deviene en la vulnerabilidad de la mujer frente al poder masculino. El hombre que ejerce el poder económico lo utiliza como arma para controlar, dominar y acceder a los favores que desea obtener, como se demuestra en el caso de Mónica. Esto reproduce la idea de que la mujer es un objeto que se puede comprar.

Con la letra de la canción “Él me mintió” como telón de fondo se puede apreciar cómo las relaciones de género interactúan a través de un triángulo amoroso marcado por la infidelidad y la traición, en que el hombre ejerce el poder desde el control y la manipulación de la vida de las mujeres a su alrededor: Mónica, la empleada doméstica, y la esposa. Este asume el rol de conquistador y asedia a Mónica a escondidas de “la doña”, por lo que las usa a ambas bajo un mismo techo para satisfacer su ego machista y de varón. Es evidente, al igual que se muestra en la canción, que el hombre se siente con el derecho de tomar a las mujeres que quiera sin valorarlas.

Mónica, amargada, recuerda la imposición masculina y las posturas autoritarias y abusivas del presidente del ayuntamiento cuando en la vellonera del burdel escucha “*Él me mintió, él me dijo que me amaba y no era verdad*” (131). La letra de la canción continúa : “*Señor, Tú que estás en los cielos, Tú que eres tan bueno, que no quede huella*

en mi piel de sus dedos (131) y Mónica rememora cuando el señor la lleva engañada a una cabaña con la excusa que irían a comer helados por ser el día de su cumpleaños. Pero en lugar de esto:

...se lo metió. Así, sin mucho preámbulo, apenas bajándole hasta los muslos el pantalón nuevo, que incluso se manchó de sangre, después que se vino, le pasó una pelota de papel del baño y le dijo: Séquese esa sangre y vámonos, que la doña debe estar por llegar (131).

Después de la violación la devolvió a la casa y asumió una postura de indiferencia con ella. La masculinidad y sexualidad del Señor de la casa está socialmente respaldada y sustentada en su miembro viril. La relación entre el hombre y la mujer proyectada a través de la canción y en el texto de la novela manifiestan el sexismo imperante en la República Dominicana y la opresión y los abusos a los que son expuestas muchas mujeres. Mónica, representante en la novela de la mujer victimizada, es acosada, seducida y violada por un hombre presentado como conquistador, vanidoso, mentiroso, insensible y narcisista que se siente dueño de la mujer y a quien utiliza para su satisfacción como y cuando lo desee.

Mónica tampoco tenía la capacidad de enfrentar la situación en la que se encontraba:

La quinceañera, que estrenaba el pantalón de poliéster, se subió al carro de lo más contenta. Vio que el Señor pasó por el parque y no se detuvo en la heladería, sino que subió por la Restauración y tomó la autopista. Después dobló a mano izquierda, hacia un portal que tenía en el dintel un letrero grande, fosforescente: “Moteles Vega Real”. El carro se detuvo en la

marquesina de una cabaña. Sin decir aún ni media palabra, el Señor se bajó, cerró el portón y le indicó que entraran. La quinceañera, sin comprender mucho la situación, lo siguió silenciosa hasta un salón amueblado con un sofá y una cama. Cuando él se desabotonaba la camisa, ella acotó con voz inocente: Ay, pero usted dijo que íbamos a comernos un helado. Entonces el Señor la recriminó con severidad paternal: Mire, carajo, no se me haga ahora la sonsa, que usted debió saber a lo que veníamos ¿O usted cree que un hombre de mi edad está para comer helados? (131).

La letra de la canción, aunque no hace referencia al abuso sexual de menores, por el contexto y su relación con Mónica, también pudiere servir para concienciar sobre las debilidades sociales en cuanto a políticas dirigidas a la protección de las adolescentes y de las mujeres violadas. El hombre que le miente y la ultraja es político, con posición social de renombre. Un agresor amparado por la ley en una sociedad donde Mónica no puede denunciarlo y hacer valer las leyes que teóricamente existen, pero que están condicionadas al poder económico, político y social.

La novela muestra que en el contexto dominicano las relaciones de género permanecen inscritas en oposiciones binarias que, además, funcionan como economías de género que, si por un lado sobrevaloran al hombre, por el otro devalúan a la mujer. Las relaciones entre lo femenino y lo masculino cumplen con un discurso restrictivo de género que insiste en el binomio hombre/mujer; fuerza / debilidad; conquistador / conquistada; cazador / presa. En la novela de Valdes las relaciones de género son organizadas en términos de dichas oposiciones binarias. El Señor es hombre, fuerte,

conquistador y cazador, mientras Mónica que es mujer, débil, conquistada y presa cazada.

Alda Facio, en “Engenerando nuestras perspectivas”, expone la visión dicotómica masculina versus la femenina que la construcción de cada género responde a una visión de mundo que parte de una división en dos categorías centrales: cultura / naturaleza (62). Es decir, existen cualidades esperadas de la mujer en la sociedad patriarcal, como por ejemplo la pasividad, la debilidad y la maternidad. En cambio el estereotipo para el hombre es lo opuesto: asertivo, agresivo, independiente, fuerte, autoritario, buen proveedor, sostén del hogar y de los hijos. Este muestra que las características del género son enseñadas, aprendidas y transmitidas en la sociedad. Por lo tanto, las letras de las canciones, en este caso “Él me mintió” reproduce unas relaciones de género caracterizadas por las dinámicas de poder aceptadas por la sociedad machista que permite, no solo repetir conductas aprendidas tradicionalmente, sino que se imponen en una sociedad manejada desde el poder político. Estas prácticas podrían también estar influenciadas por el régimen trujillistas en el que el poder político y militar estaba asociado particularmente a los actos sexuales con jovencitas vírgenes. Una situación similar se reproduce entre el presidente municipal y Mónica. Ella, una jovencita virgen y él, la representación del poder político. En torno a este tema Vargas Llosa declaró en una entrevista realizada por Diego Barvanabé para la revista *Perspectiva* de Argentina en el 2000 que:

El sexo era para Trujillo uno de los símbolos del poder, de su virilidad, valor supremo para una sociedad machista; por tanto la mujer realmente era un objeto del que se disponía: los padres regalaban sus hijas a Trujillo,

éste infligía a sus colaboradores más cercanos esa humillación de acostarse con sus mujeres. Muchas veces simplemente para mostrar su poderío, su autoridad, sobre algunos de ellos.

Durante la dictadura trujillista y por la autoridad del gobernante, la mujer era considerada un objeto del cual el hombre podía disponer a su antojo. Este modelo fue imitado por sus más cercanos colaboradores lo que acrecentó el machismo en la sociedad dominicana. De esta forma, se puede establecer una relación ente este prototipo y la relación descrita en la novela entre Mónica y el presidente municipal.

Mónica recuerda cuando fue llevada a la cabaña y violada cuando escucha la letra de la canción “Él me mintió”. Ella se da cuenta de las mentiras, que fue una más de tantas que pasaron por la misma situación. Una vez el señor obtiene lo deseado se vuelve indiferente y la utiliza a su antojo llevándola a la cabaña. Ya saciado:

La borró de la clase de mecanografía y archivo, se atrasaba con el pago de la quincena y estableció un sistema inquebrantable, impersonal que consistía en que si, por casualidad, se topaban en la calle, ella debía hacerse la que no lo conocía... *Mentira todo era mentira... Era un solo un juego cruel de su vanidad* (132).

Es evidente la cosificación y desvalorización de Mónica, quien es tratada como un objeto cualquiera, y las relaciones de género basadas en la mentira. Él, en su rol de “macho” usa la palabra, miente al decir que la ama, mientras la mujer asume el papel tradicional de callar y someterse. Ante tal situación el texto de la canción le brinda una voz a la mujer, señala su posición desventajosa y rechaza su vulnerabilidad frente al hombre. Sin embargo, la canción también presenta a la mujer como un ser débil, ingenuo y débil:

“Con el corazón destrozado, el rostro mojado, soy tan desdichada, quisiera morirme”

(44). Este estado emocional de infelicidad y sin ganas de vivir Paloma Muñoz lo relaciona con la música popular y por ende con la balada. Ella dice que en estas canciones lo fundamental radica en sus letras de angustia y desesperación que llevan a pensar en la muerte (127). Esta última se muestra desde “la doble acepción de la muerte física y de los sentimientos por la pérdida del amor” (127). Esta otra muerte se ve conforme al papel de la mujer en la sociedad, ésta se define en relación al hombre como si fuera un ser incompleto. Por el contrario, el hombre culturalmente está hecho para no estar sujeto a normas. Asimismo se le ha negado la posibilidad de expresar dolor o sentimientos, por lo tanto, se le prohíbe llorar, mientras que a la mujer se le permiten las lágrimas y esto es visto como un símbolo de debilidad.

Mónica se niega a continuar con el juego y una tarde que el Señor la lleva de nuevo a la cabaña le exige un apartamento. Él intenta disuadirla, pero es imposible por lo que “No volvió a dirigirle la palabra hasta que un día le comunicó: Recoja sus bártulos que hoy es la mudanza de la reina y la llevó a una casa solitaria” (132), con el acuerdo de que luego le conseguiría algo mejor, pero esto no sucede. Es así que el político se deshace de ella y la deja, como un objeto que expiró su tiempo de uso o de utilidad, en una casa de citas. En este lugar, Mónica es drogada y vendida a una de las maipiolerías, más famosas de la ciudad. Más adelante, junto a la vellonera del burdel Royal Palace, donde finalmente terminó. Vive sus días y recuerda el pasado a través de la canción “¡Él me mintió, él dijo que me amaba y no era verdad! ¡Coño! ¡Él me mintió me mintió! ¡Era un juego y nada más! ¡Era sólo un juego cruel de su vanidad! Desgañitábase Mónica, dolorida, saboreando el ritmo de la canción” (133). La letra de la canción en el contexto

de la novela denuncia cómo el valor de la mujer es puesto en su virginidad. Es evidente que el Señor “valora” a Mónica hasta que logra obtenerla a la fuerza. Luego, por el cambio en la forma de tratarla, ella se da cuenta que él le mintió, que la engañó, que obtener su virginidad era para satisfacer su vanidad de hombre.

En el burdel, Mónica continúa la relación de dependencia “*Señor, Tú que estas en los cielos. Tú que eres tan bueno, que no quede huella en mi piel de sus dedooos!* (133).

En el sistema patriarcal, el señor de la tierra, suple sus necesidades emocionales y materiales y el Señor del Cielo, las espirituales. En otras palabras, la mujer está siempre sujeta a un ser masculino, tanto en su opresión como en su liberación, sin importar cual función realice. Queda atada al hombre como objeto de satisfacción y a Dios para continuar reproduciendo las prácticas culturales y religiosas. Dios es el que puede quitarle la marca de sus dedos. Uno la oprime y otro la consuela. Además, de esta manera se reafirma el estereotipo de la mujer que debe ser virgen, maternal, esposa y seguir los preceptos religiosos como se proyecta en la letra de la canción.

En la letra de la canción, a través de la mujer, se da un acercamiento entre Dios y el hombre, lo cual permite un planteamiento bajtiniano en torno a una aproximación entre lo sagrado y lo profano. En “*Carnaval y Literatura*” Bajtín expone que “El carnaval aproxima, reúne, amalgama lo sagrado y lo profano” (313). De igual modo esta combinación se refleja en la letra de “Él me mintió” “*Señor, Tú que estás en los cielos, Tú que eres tan bueno, que no quede huella en mi piel de sus dedos* (131). Dios representa lo sagrado y el hombre lo profano. Del mismo modo esa relación se ejemplifica entre Mónica y el Señor de la casa. La joven engañada es lo sagrado al representar lo virginal, la pureza y la inocencia, mientras que el presidente municipal

simboliza lo profano a través de su comportamiento abusivo, deshonesto, libertino, irreverente, entregado al exceso y al desenfreno.

Orietta Caponi en “Las raíces del machismo en la ideología judeo-cristiana de la mujer” plantea la influencia de la tradición judeo-cristiana en la civilización occidental, específicamente la del cristianismo en la sociedad patriarcal.

El cristianismo hereda mitos de las religiones arcaicas y los recupera como medios para penetrar la sociedad y perpetuarse no solo a sí misma como religión, sino también a la estructura patriarcal de la cual se originó. Lo que la sociedad contemporánea ha heredado del cristianismo no es solo un cuerpo de doctrinas religiosas, sino también una organización social basada en la sumisión de la mujer, acompañada por doctrinas sofisticadas que justifican dicha sumisión (38).

Dios, que en las tradiciones religiosas es representado como un hombre en el sentido estricto y biológico del término es el modelo que sigue la sociedad patriarcal para poner lo masculino como la norma, lo óptimo. La masculinidad de Dios no es sino el reflejo ideológico de la sociedad patriarcal. En otras palabras, la religión judeo-cristiana, posibilita, legitima y perpetúa la dominación del hombre sobre la mujer, lo que desemboca en la opresión de estas. Precisamente, la visión de mujer presente en los mitos judeo-cristianos muestra una percepción distorsionada de ella, lo que también es utilizado para prolongar la hegemonía de la sociedad patriarcal (38). Entre los planteamientos judeo-cristianos que sirven de base para justificar la estructura patriarcal, Caponi señala la masculinidad de Dios como padre y Creador. Esto conlleva a que “naturalmente” el hombre sea la figura central y de autoridad en la sociedad (42). Por ejemplo, cuando en la

letra de la canción se dice: “Señor, Tú que estas en los cielos” (133) se legitima y se perpetúa el poder masculino.

Caponi también destaca a la Virgen María como la encarnación de todas virtudes que una sociedad patriarcal espera de las mujeres. En la doctrina judeo cristiana la virgen es la sierva del Señor y “como María acepta la voluntad de Dios, así la mujer debe aceptar la voluntad del hombre” (43). Estos preceptos se muestran en la novela para evidenciar su caducidad y llevan al lector a reflexionar sobre la necesidad de un cambio.

La letra de la canción “Él me mintió” insertada en la relación del señor y Mónica sirve para analizar, los derechos, las obligaciones y las relaciones que sitúan a los hombres y las mujeres de forma diferente en la sociedad. La letra de la canción en la novela plantea la marginación en que viven las mujeres sin nivel académico, lo que limita sus posibilidades y no les permite independizarse económicamente ni suplir sus necesidades básicas. Esto las deja ante la posibilidad de ser abusadas y engañadas como “empleadas domésticas”¹⁷.

Como se ha demostrado, la relación que se da entre los géneros es de abuso y engaño. En ella media el elemento económico, el cual es utilizado como vehículo para ejercer el dominio del hombre sobre la mujer. El uso de la letra de la canción por parte de Mónica se convierte en una herramienta para acusar al señor y señalarlo como mentiroso. De esa forma el hombre en la novela es descrito como engañador y falso. El poder del hombre se fundamenta en el patriarcado y como se refleja en la novela, también está

¹⁷ El estudio del *Centro de Estudio Género Intec en Situación de las mujeres en la República Dominicana, 2011*, y publicada en el 2012 destaca que “un grupo importante de mujeres trabajadoras, como son las trabajadoras domésticas remuneradas, aún no están incluidas en el sistema de la seguridad social. Se estima que al 2011 habían 215,338 personas ocupadas en actividades domésticas, de los cuales el 90% son mujeres” (CEG-INTEC 6)

mediado por las diferencias de clase, económicas y político. Mónica, engañada, abusada y vendida, no logró escapar del orden patriarcal.

2.2: “La que escribe, escucha y calla”

Otra de las canciones populares que interactúan con la narrativa de la novela *Carnaval de Sodoma* y en la que se puede apreciar una “masculinidad hegemónica” es la balada “Secretaria” del grupo Mocedades.¹⁸ En esta se presentan las relaciones de género en las que se reafirma, reproducen y refuerzan los estereotipos de la mujer - objeto carente de voz. Esta canción, en el contexto de la relación de la secretaria y el presidente municipal, se presta para mostrar la crítica al comportamiento de los funcionarios y la complicidad de las instituciones del Estado.

La relación entre la secretaria y el presidente municipal, institución pública, queda en evidencia cuando el Padre Cándido, entra sin avisar a la oficina del funcionario en busca de un permiso para el cierre del burdel Royal Palace.

– Habla, corazón - dijo el presidente de la Sala Capitular al oír cerrar la puerta Tras levantar la cabeza, tragó en seco. Lo embargó un sentimiento de incomodidad. No sabía qué treta inventar para disimular la imprudencia que acababa de cometer (26).

Ante esta situación busca ganar tiempo hablando y dirigiendo la atención del cura hacia otros asuntos insignificantes, pero es inevitable que quede al descubierto su infidelidad y la relación con su secretaria. Este hombre ha cumplido con el bautismo, la primera comunión, el sacramento del matrimonio y el bautizo de sus hijos, sin embargo solo es por aparentar. Se escuda en la imagen de un cristiano devoto, pero sus acciones lo

¹⁸ Este grupo español se formó en 1967 que en principio se llamó "Voces y Guitarras". La canción “Secretaria” está incluida en el álbum *El color de tu mirada*, y se popularizó en Hispanoamérica a mediados de la década del 70

contradicen. En otras palabras, finge cualidades y sentimientos opuestos a los que siente. Esta conducta del Señor funcionario municipal ofrece el espacio para un análisis de los elementos carnavalescos expresados por Bajtín en *Los problemas de los géneros discursivos* “El carnaval une, acerca, compromete y conjuga lo sagrado con lo profano, lo alto con lo bajo, lo grande con lo miserable, lo sabio con lo estúpido, etc.” (173-174). Estos elementos del carnaval, lo sagrado (religioso) y lo profano (popular), se encuentran caracterizados en el Presidente de la Sala Capitular. Lo profano, en la conducta machista y desordenada; lo religioso en sus prácticas de los ritos católicos los cuales le sirven de máscaras frente al padre Cándido y la sociedad. En la conducta del funcionario dichas fronteras, entre lo sagrado y lo profano, son maleables, toman forma dependiendo de las situaciones y el contexto. Incluso, la catedral y el burdel en relación con el presidente municipal, se prestan para una interpretación del acercamiento de lo sagrado y lo profano. En la catedral practicaba los sacramentos religiosos y en el burdel era un asiduo visitante en busca de placeres, originando de este modo una negación de su condición oficial de hombre decente y de prácticas morales como ocurre en el carnaval. Como expresa María Ramiro Martín en “Abocados a la parodia: Teoría y pragmática del carnaval”, al referirse a la integración de lo religioso y lo popular, plantea que el carnaval se desenvuelve en dos niveles: uno sagrado y otro vulgar y pragmático en el que se muestra “una interconexión de código religioso y popular y de la intensificación del simbolismo, esencial de la parodia”, es decir, la confluencia de distintas tradiciones con elementos diversos y hasta contradictorios. Una contradicción que se materializa en la vida y conducta del presidente de la Sala Capitular como también en la localización de ambos lugares.

La posición del Royal Place frente a la catedral los contrapone, los enfrenta y, a la vez, los vincula dando un sentido de acercamiento y convivencia en la ubicación de ambos en la plaza pública “¿Qué casa es esa, que alberga la perdición frente a la santa catedral?” (176), “...un burdel en pleno casco urbano y, más aún, frente a una catedral” (177). Los intentos del padre Cándido por cerrar el burdel frente a la insistencia de Changsán de mantenerlo abierto simbolizan la lucha y el enfrentamiento de sectores dentro de la sociedad. El burdel frente a la catedral es la representación de grupos adversos al poder establecido o dominante, por lo tanto, el antagonismo se basa en las características diferentes y contrarias que representan. Los dos lugares aluden a las oposiciones entre lo culto y lo popular, lo profano y lo sagrado, lo oficial y lo no oficial, el día y la noche, el silencio y el bullicio, etc.

La secretaria municipal se entera que el presidente de la Sala Capitular se traslada a vivir al burdel desde donde ejerce sus labores como funcionario público. Un día llama por teléfono al Ayuntamiento desde el lupanar:

Su secretaria dejó caer la revista tras escuchar su voz al otro lado de la línea. De sus ojos rodaron lágrimas que se deslizaron con rastros de rímel, sudor, colores, pintalabios. Le preguntó que si se encontraba bien. Porque ella era una pariguaya, una de esas que se desgañitaban cantando a coro con Mucedades: *Secretaria, secretaria, la que escucha, escribe y calla, la que hizo de un despacho tu morada. Casi esposa, buen soldado y enfermera y un poquito enamorada* (316).

La secretaria de la canción, como la de la novela, sigue el modelo de la sociedad patriarcal tradicional. Está al servicio del hombre, lo satisface, lo cuida,

le es fiel y acepta todo con resignación. El presidente toma las notas que le dio la secretaria y continúa su relación con Mónica en el burdel. Su actitud frente a ambas mujeres se caracteriza por objetivarlas como un bien material. Las toma y las deja, las cambia y las utiliza a las dos a la vez. El discurso y la práctica social que se plantea en la letra de la canción “Secretaria” y en *Carnaval de Sodoma* plantean la cosificación de la mujer, la que es utilizada por el hombre como un medio u objeto para su servicio, tanto personal como profesional. La canción hace referencia al clásico “macho” y a la situación cotidiana que se presenta en algunas oficinas y en la sociedad patriarcal. Así, se construye a través del texto la imagen social del hombre y la mujer, en la que el primero es construido como centro privilegiado y la segunda es un ser inferior y complementario.

El contexto en el que se inserta la canción en la historia narrada plantea los prejuicios sociales en torno a los espacios profesionales y las funciones de la mujer en la vida pública y en la de los hombres. En cuanto a los espacios reservados para la mujer, aunque desempeñarse como secretaria es respetable, vemos que en la novela su estatus profesional está por debajo del hombre. Él es el presidente de la Sala Capitular y ella la secretaria. Su estatus es nuevamente de servicio al hombre. Mientras Mónica le servía en lo sexual y lo doméstico, la secretaria lo hacía en lo sexual y en lo laboral. Nos muestra a una mujer maleable y dócil que cae a las pretensiones del jefe. Incluso, presenta a la mujer subordinada al hombre, dirigida, guiada, al servicio del género masculino. Como expresa Tullia Mangrini en “The Narrative Function of Ballads” los temas de las baladas tratan, por lo general, sobre la relación entre mujeres y hombres, la

violencia del hombre hacia la mujer, la mujer traicionada y abandonada por su amante, la seducción de jovencitas por parte de hombres mayores, entre otros. Las baladas analizadas reflejan lo planteado por Mangrini porque refieren principalmente historias de mujeres abandonadas, violadas, engañadas y maltratadas por los hombres. Este es asociado con los conceptos de poder: Señor y presidente; es decir, autoridad, poderío, mando. Sin embargo, la mujer siempre está bajo el poder de una autoridad masculina: la joven doméstica abusada por el Señor de la casa; la secretaria por el presidente, las meretrices del burdel por su dueño el chino Changsán y especialmente Lu-shi por este último. Lu-shi, como dice Taty Hernández Durán en “Personajes impactantes de *Carnaval de Sodoma*”: el esposo “la utiliza para cruzar la cotidianidad”. Ella le sirve y le resuelve en los desempeños diarios del burdel. Él la dirige, le asigna y le exige solucionar los problemas del día a día que él no se atreve a enfrentar, ya sea por su cobardía o por los principios en los cuales fue educado por su padre Sang-tua de que el hombre es siempre la autoridad. Lu-shi limpiaba, le servía de intérprete a su esposo que siempre hablaba en cantonés. Es decir, ella no tenía discurso propio, siempre sus palabras eran la expresión de su esposo. Además, Lu-shi le compraba la gasolina para la planta eléctrica y hasta ejercía de celestina para facilitar los encuentros sexuales y convertir a Changsán en la “princesa Jade” admirada y deseada por los hombres del burdel, a quienes les ofrecía una infusión alucinógena para que no recordaran claramente los encuentros con la Princesa Jade. Changsán sin Lu-shi no podía enfrentar los sucesos cotidianos del Roy Place y aun así ella era objeto de sus maltratos físicos, psicológicos y verbales:

mala mujer, haragana, qué hizo él para merecer una consorte tan inútil, que no era capaz siquiera de darle descendencia, oh mísero; le sobraban ganas de enviar una carta a sus suegros, quejarse de la falsa joya que le habían enviado, devolverla con todo y dote, oh mísero de él infelice vocifera Changsán (117).

Lu-shi había renunciado a ser ella misma para convertirse en un objeto cosificado, como dice el narrador de la novela y como las mujeres de las canciones “Él me mintió” y “Secretaria”.

Por otra parte, la joven doméstica y la secretaria, a pesar de moverse en niveles socioculturales diferentes, comparten el silencio en las relaciones de género y solo tienen voz a través de las canciones que cantan ya que las mismas sirven como espacios de expresión e identificación que pueden darle una salida a sus amarguras, dolores y tristeza. La relación de género representada en la letra de las baladas se refleja en los personajes de la novela con lo que se puede apreciar cómo la música popular reproduce los estereotipos de géneros. Estas canciones sirven de liberación y de máscaras como las que utiliza el pueblo en el carnaval. Liberación, porque no tienen otra voz más que por medio del canto y las máscaras, porque detrás de estas se oculta la situación de opresión y los abusos a los que son sometidas las mujeres.

Además de las máscaras, las relaciones del presidente municipal con Mónica y la secretaria se prestan para un análisis del banquete como elemento del carnaval representado a través del sexo y el poder. Esa evasión de los límites del cuerpo y la satisfacción carnal del hombre propia del banquete están asociadas a los placeres sexuales del presidente municipal. Su apetencia de placeres y conquistas lo conducen a

saciarlos por medio de su poder como lo hizo con su empleada doméstica y su secretaria. El apetito desmesurado, la abundancia y el egoísmo individual del banquete planteado por Bajtín se manifiesta en los gustos del presidente municipal por las mujeres “La tendencia a la abundancia, que constituye el fundamento de la imagen del banquete popular, choca y se confunde contradictoriamente con la codicia y el egoísmo individuales y de clase” (239). Estos planteamientos de Bajtín quedan de manifiesto en la letra de las canciones “Él me mintió” y “Secretaria” como reflejo del estado de abandono en que quedaron dos mujeres víctimas de la codicia y la complacencia de un hombre satisfecho. Es así como el vientre hinchado del banquete pasa a ser representado por la vanidad y el orgullo del macho. De acuerdo con Bajtín la literatura recreativa latina de los siglos XII y XIII, las imágenes del banquete estaban ligadas a la virilidad (241), como en la novela, la condición viril del presidente municipal caracterizada por las conquistas y las violaciones. El banquete se refleja en la glotonería por el poder y el placer, asociados a la vida corporal, a la satisfacción y como plantea Bajtín a “la saciedad concreta de un individuo egoísta, la expresión del disfrute individual” (248). Es decir, esta relación deviene en que ambos, el funcionario y el banquete, se caracterizan por el exceso que conduce a la alegría, al triunfo, a la victoria y la satisfacción de los placeres corporales.

El presidente municipal es objeto de una venganza por parte del síndico quien quiere destituirlo al enterarse de que este se encuentra ejerciendo sus funciones desde el burdel. En su intento pone en marcha una investigación pormenorizada de las actividades del presidente municipal en el lupanar. El síndico da a conocer los resultados que ponen entre dicho la figura del funcionario frente a toda la sala capitular y el personal del ayuntamiento, entre los

que se encuentra la secretaria. La empleada en su condición de amante y de mujer desvalorizada no deja escuchar su voz cuando el síndico anuncia los escándalos sexuales del presidente con Mónica. Su papel se limita, al igual que la secretaria de la canción a escuchar, a escribir y a callar “Al escuchar aquellos detalles, la secretaria encendió un cigarrillo, y humillada, pensó: ¡Carajo, si todo eso me lo hizo también a mí en la oficina!” (319). El uso del cigarrillo según María Luisa Jiménez Rodrigo en “Consumos de tabaco y género” se presta para un análisis de género porque el uso del tabaco es una práctica social que permite ubicar el contexto sociocultural, económico y político donde se desenvuelven las relaciones entre los sexos. Es decir, en ciertas sociedades es un símbolo de poder y liberación y, en otras, de escape. Ella expresa que el consumo de cigarrillo opera como símbolo de resistencia frente a situaciones asimétricas entre los sexos. Además, Jiménez Rodrigo expone que el vínculo entre el fumar y la relajación se puede interpretar como “el estrés y el malestar que sufren las mujeres, no como una mera dolencia psicológica, sino como resultado de desequilibrios en sus vidas cotidianas, generados en parte por desigualdades de género, y de los recursos disponibles para afrontarlo” (88). Jiménez enfatiza que fumar es probablemente una de las pocas estrategias – y al mismo tiempo de las más eficaces, rápidas y accesibles – de evasión y alivio a sus ansiedades cotidianas “la singularidad del consumo de cigarrillos se enlaza con las estrategias disponibles y aceptables para las mujeres para gestionar sus emociones y sentimientos” (88).

En el contexto de la sociedad dominicana y, por tanto en la novela, cuando la secretaria enciende el cigarrillo no se interpreta como un símbolo de emancipación e

independencia frente a la sociedad machista y conservadora para situarse en el mismo estatus que el hombre, sino como un escape ante las desigualdades de género. La secretaria enciende un cigarrillo como medio de evasión ante la situación de verse traicionada, burlada y humillada. El cigarrillo, en lugar de ser un medio de liberación y de poder le sirve a la secretaria como refugio de sus ansiedades, emociones y sentimientos burlados y rechazados. El cigarrillo no funciona como un instrumento de rebeldía de la mujer frente al dominio masculino. Si ella hubiese encendido el cigarrillo y denunciado que a ella también el señor le había hecho lo mismo, entonces sería un símbolo de liberación en contra del sistema patriarcal. En lugar de utilizar la palabra como medio de rebeldía y denuncia para romper el silencio, ella se escuda detrás del humo de un cigarrillo. María Luisa Jiménez Rodrigo destaca sobre este particular que:

El consumo de tabaco en las sociedades avanzadas ha dejado de ser una práctica moderna, elegante y símbolo de estatus y de distinción social – y, concretamente, de libertad e igualdad, para las mujeres –, para convertirse en una práctica cada vez más devaluada socialmente, estigmatizada y estigmatizante (73).

En la sociedad dominicana, en lugar del cigarrillo servir como un símbolo de liberación, emancipación y rotura de los estereotipos y roles de la mujer, sirve para crear otros que condicionan. La mujer que los utiliza pasa a ser calificada, por algunos sectores, como una fiera, mujer del medio, fácil para tener relaciones sexuales, viciosas, que tienen malas costumbres y “tiguera”¹⁹, ya que como sociedad con base patriarcal, cuando una mujer

¹⁹ Arismendy Calderón en el artículo “El tiguere dominicano en el fondo de la psicología de muchos dominicanos hay un tiguere” publicado en el periódico “Hoy” señala, en relación a la triguera, que “Muchas mujeres tienen sus pintas tiguerales, no desde el punto de vista de lo mal hecho, sino de no dejarse aplastar, de lograr lo que se proponen, sin importar muchas veces las armas que usan. Más bien, la mujer tiene un tigueraje pasivo, aunque parezca contradictorio” (“*Hoy digital*”).

rompe o transgrede los espacios y las conductas permitidos para el hombre es descalificada y desvalorizada.

Otro fragmento de la letra de la canción que presenta el papel subordinado de la mujer, en este caso la secretaria, es “*Casi esposa, buen soldado y enfermera y un poquito enamorada*” (316). En la sociedad, al igual que en la canción, se mantienen y reproducen estos estándares de la mujer ideal. Primero aparece la esposa sumisa, el respeto a su marido y al hogar; segundo, la mujer soldado que implica servicio, entrega, que responde al deber y que está presta a todo. Además, está dispuesta a sacrificarse plenamente y ocupa, generalmente, el más bajo rango en el escalafón de las prioridades del hombre y de la sociedad, como un soldado en los bajos rangos de la jerarquía militar. Por último está la mujer enfermera, de la cual se espera que vele por el bienestar, apoyo y cuidado del hombre y de la familia. La novela muestra esta pretensión del hombre y cómo la sociedad no puede progresar si mantiene marginada a la mitad de sus componentes.

La letra de la canción “Secretaria” en la novela sirve para manifestar el estado de desigualdad en la relación de género tanto a nivel personal, como social y laboral. La música popular, en este caso la balada, refleja la vida cotidiana de diversos sectores con sus alegrías, amores y desencantos (Vitales 5). La desigualdad entre el hombre y la mujer en el plano laboral y su participación en las instituciones públicas y privadas se aprecia en que está relegada al papel tradicional que se le asigna en los medios productivos en los cuales no ostenta cargos de gran jerarquía y es limitada a los puestos de asistentes y secretarías aun cuando, en ocasiones, cuenta con una preparación igual o superior a la del hombre. La letra de “Secretaria” reproduce la realidad social y económica de una

sociedad patriarcal donde el hombre asume el poder y la mujer la sumisión, es decir, acatan las órdenes y las acciones del hombre jefe tanto en la vida privada como la pública. La realidad es que más hombres que mujeres ocupan cargos directivos, este es un terreno por conquistar hacia la igualdad. La letra de esta canción es la base discursiva para desplegar la realidad de la relación de géneros tanto sentimental como laboral. La música popular no solamente se utiliza para formar parte de la novela, sino que se presta para poner en evidencia una serie de asuntos. La música es capaz de articular mensajes que, aunque no estén directamente relacionada con la novela, participan en la creación de significados tanto a nivel colectivo como individual²⁰. Esta canción en la novela muestra y pone de manifiesto que la sociedad mantiene roles y estereotipos tradicionales y que necesitan avanzar en cuanto a la posición de la mujer.

2.3: “Por eso vete, olvida mi nombre, mi cara, mi casa, y pega la vuelta”

Las letras de las canciones interpretadas por mujeres en la novela *Carnaval de Sodoma* comparten características comunes, estas son: el abandono, el rechazo, los engaños, las mentiras, el sufrimiento femenino y la mujer como víctima del hombre. La balada “Olvidame y pega la vuelta”, canción del grupo Pimpinela popularizada a mediados de la década del 80, que forma parte del repertorio musical en la novela, también se presta para la denuncia de la situación de la mujer acentuada por el reproche y el enfrentamiento hacia el hombre.

El encuentro entre el presidente municipal y Mónica se produce durante la celebración del carnaval en el burdel Royal Palace luego que ella se escapa de la casa de

²⁰ Es significativo que la canción “Secretaria” continúa siendo una de las favoritas del gusto del público cuando se reconoce el trabajo de las asistentes de oficina. Esto refleja el atraso de la sociedad dominicana que continúa repitiendo los mismos modelos sexistas. Otro ejemplo de esto es la canción *Heroína solitaria* del grupo Pimpinela en la cual la imagen de la mujer es reproducida en igual situación que la de la *Secretaria* y ambas canciones siguen muy presentes en las emisoras dominicanas.

citas donde él la abandonó. Dicho encuentro está marcado por la presencia de la canción del dúo argentino. En este acercamiento Mónica trata de huir del dueño de la casa. Ella sube al segundo nivel del burdel y, mientras piensa en las perversidades de éste, trata de rechazar el amor que siente hacia él y “todo esto al ritmo de una balada de Pimpinela que casualmente, con el volumen muy alto, empezaba a llegar desde el primer piso” (261).

La canción “Olvídame y pega la vuelta” presenta una relación de géneros en conflictos, en que la mujer tiene mayor participación, a diferencia de los temas anteriores. Esta canción es interpretada por un hombre y una mujer, de un dúo mixto. Petra Procházková en “Female Characters in The English and Scottish Popular Ballads” cita el estudio de Marina Warner y Barre Toelken en el que señala la importancia de conocer el contexto social, histórico y cultural para un análisis o interpretación. Para Toelken: “cultural context category here is simply a reminder that much of the field of reference comes from the realities and the connotations of everyday life in the community” (44). La relación entre el hombre y la mujer en esta canción se caracteriza por los conflictos entre la pareja. En esta se conjugan la dinámica patriarcal versus el reclamo de la mujer por un espacio en la sociedad. La época en que se difunde la canción en la República Dominicana coincide con el desarrollo económico y la incorporación de la mujer en las actividades de producción industrial del país. Además, los medios de comunicación se multiplican y desarrollan, lo que conlleva la eclosión masiva de la música popular. Si se analiza el burdel como microcosmos de la nación se podría interpretar que esta canción sirve para ejemplificar la participación de la mujer y el hombre a tono con los cambios socioculturales, políticos, económicos y de género en el país a finales del siglo XX y principios del XXI ya que la mujer pide que se escuche su voz y con esto, sus reclamos.

La letra de “Olvídame y pega la vuelta” se centra en un enfrentamiento, por un lado, la imposición del patriarcado liderado por el hombre que no quiere ceder su espacio y, por otro, la mujer que lo reclama como derecho. En esta canción quien marca la pauta es la mujer, a diferencia de las otras dos canciones. Ella es fuerte, decidida y se atreve a exigir. Igual que Mónica le reclama al presidente del ayuntamiento por haberla abandonado, engañado y lanzado a la prostitución. Existe una identificación de los personajes con la canción ya que narra situaciones similares. Ambas mujeres son engañadas y los dos hombres también se van y regresan en busca de la mujer abandonada después de su infidelidad.

En esta canción la mujer participa del discurso ya que junto a su hermano Joaquín, Lucía la intérprete femenina, compone esta pieza. De ahí la importancia de la escritura femenina para propiciar el cambio de la imagen de la mujer a través de la letra de las canciones de música popular. La coparticipación de la intérprete femenina hace la diferencia en esta canción con respecto a las anteriores. Como expresa Anna M. Fernández Poncela en “Amor idealizado, llanto y traición en la canción romántica” sobre la escritura femenina “hay también pasión desbordada y un tono hasta cierto punto imperativo, en la pluma y la boca de las mujeres que escriben y cantan” (110). Es decir, la participación creativa de la mujer al escribir la letra de la canción se convierte en espacio de negociación y de poder. En las letras de las canciones antes analizadas, la mujer intérprete solista canta sus penas y amarguras, es decir, ella mantiene un monólogo como una denuncia interna, callada o silenciada. En cambio, en “Olvídame y pega la vuelta” la voz femenina emplea un vocabulario desafiante, declamatorio, exigente y abierto. Se trata de una mujer que consciente de su opresión expresa su voz.

El recuento de Mónica y el señor coincide con la celebración del carnaval en el Royal Palace. Para esta ocasión, él se viste de lobo feroz y ella de Caperucita roja. Los disfraces de ambos, el lobo y la caperucita, permiten una interpretación simbólica de la relación de género en la que el lobo refleja la personalidad malvada y depredadora del hombre de la canción y la mujer Caperucita, la imagen de víctima. Raúl Oscar Salvador Andrés en “El [hombre-] lobo como símbolo del tirano=hombre fuera de la ley en República” destaca al lobo como símbolo del hombre tirano que representa la condición salvaje y animal. Además como hombre que está fuera de la ley y la razón. Por otra parte, Dolores y Morales en “El símbolo animal en la cultural medieval” el lobo es la encarnación del mal, de la crueldad, el primitivismo y la destrucción. De este mismo modo se puede asociar el lobo con el presidente municipal, el cual ejerce su predominio masculino con crueldad y primitivismo; es decir, burdo y grosero. Con este comportamiento destruye a varias mujeres, entre estas a Mónica, a la secretaria y a su esposa.

En cuanto a la participación masculina en la interpretación de la letra de la canción “Olvidame y pega la vuelta” insertada en la novela, la misma corresponde a la sección en la que el hombre tiene un papel limitado, al igual que en la novela, solo se circunscribe a contestar. El presidente municipal llega, toca la puerta; Mónica pregunta y él responde:

-¿Quién es?- preguntó Mónica desde la cama, pues habían tocado a la puerta del cuarto.

-Soy yo- respondió el presidente municipal.

-¿Qué vienes a buscar? Cuestionó a secas sin advertir que estaban siguiendo las letras de la canción (261)

- A ti...

Pero a partir de ese momento, ella queda en babia, helada de espanto. No pudo hablar de inmediato ni seguir aquella parte de la balada que dice: *Ya es tarde. ¿Por qué? Porque ahora soy yo la que quiero estar sin ti* (261).

Al final, Mónica volvió a subordinarse y a aceptar el orden patriarcal. La participación del hombre se centra en dos frases: “Soy yo” y “a ti”, mientras que todo el discurso lo lleva la mujer. Aquí se reproduce una relación de género enfrentada, un terreno reclamado y compartido. La canción podría analizarse como una respuesta a los conflictos sociales en que se enfrentan el deseo de la mujer por romper con el sistema patriarcal y la del hombre por mantener la hegemonía de su poder, y por tanto, la desigualdad.

“Olvida y pega la vuelta” establece la diferencia. La intérprete de la balada, al igual que Mónica está frente al hombre y le reprocha directamente a él, como representación del género masculino. En la canción “Él me mintió” la voz femenina dice “quiero morirme”, en la canción aquí analizada la voz femenina denuncia que *“Hace dos años y un día que vivo sin él; hace dos años y un día que no lo he vuelto a ver, y aunque no he sido feliz aprendí a vivir sin su amor; pero, al ir olvidando, de pronto, una noche volvió”* (261). Esta canción retrata el mundo patriarcal imperante en el país en el abandono del hombre que se marcha en busca de otra aventura y regresa seguro de que lo esperan. Aunque la mujer puede haber incursionado en espacios dominados por los hombres, haber logrado que escuchen su voz y exigido igualdad, a pesar de todo esto, la

letra de las canciones en el contexto de la novela sigue reproduciendo la desigualdad del sistema patriarcal. Así se presenta cuando dice: “*y aunque no he sido feliz aprendí a vivir sin su amor*” (261). Hay una crítica de la mujer al comportamiento del hombre. Ella se apodera de la palabra, tiene voz, exige ser escuchada, pero a través del discurso de otra es decir, la letra de una canción que aunque se identifique con la misma, no le corresponde como tal. Es una liberación a medias y transitoria que muestra una perspectiva diferente aunque no sea el modelo dominante. Como plantea Fernández Poncela, al citar a David Gilmore, la mujer cuando toma la palabra subvierte su arquetipo sumiso, habla, opina, señala y se reviste de la autoridad que le proporciona el solicitar o defender el orden de las cosas, puede expresarse y criticar al marido que no cumple su papel de proveedor (109). Es lo que Bajtín en sus estudios sobre el carnaval llamó “el mundo al revés”. En este mundo invertido, la imagen de la mujer no es sumisa, ni callada, es decir, sucede lo contrario que en el mundo “real” o dominado por un discurso hegemónico. Existe una inversión momentánea que al igual que en el carnaval es por un espacio definido como lo plantea María Celina Perriot en “Una Mirada dual: carnavalización en los diálogos de los muertos Luciano de Samosata” quien afirma que en la inversión por “un espacio de tiempo acotado y definido se libera a los hombres y mujeres de las convenciones, las jerarquías, las pautas y normas sociales...” (1). De igual modo se da esta inversión en la letra de la canción ya que, momentáneamente, presenta un espacio en el que sobresale el discurso femenino y la mujer no asume el papel tradicional del sistema patriarcal.

La letra de “Olvida y pega la vuelta”, a diferencia de las anteriores, presenta en la relación hombre y mujer cómo ella sobrevive aunque no haya sido feliz. Aprendió a superarse y sobreponerse de sus sentimientos, pero como sucede socialmente, de nuevo

cae en la manipulación del hombre como ocurre con Mónica y el señor. Este se siente confiado y seguro de volver a imponerse sobre Mónica quien es nuevamente engañada. Es evidente que la estructura del sistema patriarcal busca mantener a la mujer sumergida en el silencio, que no ocupe un lugar de igualdad, pero a pesar de esto, ha podido sobrevivir y luchar contra este sistema opresor. No hay cambios aparentes en la relación, pero presenta el intento de la mujer por romper con lo establecido. A diferencia de las letras de las otras canciones cantadas por la mujer en el hogar y la oficina, esta tiene como contexto el burdel. Mónica ahora vive su sexualidad de otra forma, aunque siempre bajo el dominio de los hombres. Su vida depende más del hombre, de su protección, de su dominio y sobre todo, de su presencia.

A pesar de su negativa, que muy bien se refleja en la canción, Mónica perdona al señor, aquel que le ofreció una vida mejor y la abandonó en una casa de citas. Nuevamente ella se sienta frente a los ofrecimientos de convertirla en su querida principal por lo que “le prohibió, de paso, acostarse con otros; ella sería su querida y puta particular” (262). Además, le aseguró que se iba a divorciar y darle una mejor vida económica. La utilización de la canción en el contexto de la novela también se presta para analizar el aspecto socioeconómico de la mujer. Estas situaciones de abuso y uso del poder masculino en muchas ocasiones los provocan y sostienen las desigualdades socioeconómicas que en la sociedad se reflejan con el abuso psicológico, verbal y físico. Algunos hombres en la actualidad no han podido adaptarse al contexto histórico acompañado de los reclamos de la mujer a salir de su estado de dependencia. La letra de la canción representa las relaciones de género en disputa y conflictivas como respuesta a la lucha del hombre y la mujer.

Estas canciones, “Secretaria” (1970) “Él me mintió” (1981), y “Olvídame y pega la vuelta” (1984), popularizadas en el último cuarto de siglo XX, reflejan el estancamiento de ciertos sectores de la sociedad que sigue reproduciendo las mismas estructuras sociales de antaño como consecuencia de la hegemonía del sistema patriarcal. Sin duda, en las letras de estas canciones existe un discurso patriarcal que es aceptado en los espacios públicos y privados, y difundido a través de los medios masivos de comunicación. El uso de las tres canciones sugiere que las tres mujeres están conscientes de la opresión de la que son víctimas. En las dos primeras la mujer asume el papel tradicional. Sin embargo, solo en la tercera, “Olvídame y pega la vuelta”, la mujer expresa su sentir y reclama, aunque solo por un momento. Además, refleja un conflicto de poder entre ambos sexos, un reclamo, un desahogo efímero y pasajero al igual que en el carnaval. Mónica reclama y denuncia el abandono a través de la letra de la canción. Aunque al final todo siga igual, es importante dar a conocer el estado de abuso y marginación en que viven muchas mujeres en la sociedad dominicana. Además, si bien la novela no ofrece alternativas y soluciones, por lo menos saca a flote una realidad conocida e ignorada por muchos y que requiere cambios rápidos y verdaderos.

Del mismo modo que las baladas en las voces femeninas muestran una relación asimétrica en las que la imagen de la mujer se construye desde una perspectiva de objeto, los ritmos musicales de intérpretes masculinos como el tango, la bachata y el bolero continúan el mismo discurso fundamentado en la superioridad masculina. Sin embargo, en estos géneros musicales se acompaña dicha visión desigual del hombre y la mujer con la acusación a la mujer como victimaria y culpable de los males que aquejan a los hombres como se analiza en el siguiente capítulo.

Capítulo III

Labios rítmicos masculinos moldean tu imagen, mujer, al son del tango, la bachata y el bolero

*“Y hoy al verla envilecida y a otros brazos
entregada,
fue para mí una puñalada y de celos me cegué,
y le juro, todavía no consigo convencerme
cómo pude contenerme y ahí nomás no la maté”.*
(“Tomo y obligo” de Carlos Gardel)

El análisis de la letra de canciones de intérpretes femeninos en el contexto de la novela según se presenta en el capítulo anterior muestra las relaciones de géneros asimétricas fundamentadas en el poder masculino y la pasividad femenina que solo logra la rebeldía y transgresión en el sistema patriarcal de una forma efímera y momentánea. De ahí, que a pesar de la lucha de las mujeres contra la estratificación social por género y del reclamo de estas por trato igualitario con respecto al hombre, la desigualdad de género y las injusticias contra las mujeres persisten. Como parte de sus reclamos algunas feministas como Simone de Beauvoir²¹, Susana Beatriz Gamba²² y María Isabel Santa Cruz²³ han luchado por un cambio ideológico, por modificar las definiciones tradicionales de los roles de género. Sin embargo, aún predominan los modelos patriarcales para explicar y justificar esas diferencias, modelos sexistas de la asignación de roles de género. Estos continúan reproduciendo el “culto a la domesticidad.” Al hombre se le han encomendado, en exclusividad, las funciones del poder, ejecutadas en el ámbito público. Aunque también se le asigna poder sobre el ámbito doméstico. Sin embargo, a la mujer se le quiere circunscribir a la cotidianidad del ámbito doméstico y la

²¹ De Beauvoir, Simone. *El segundo sexo*. Madrid: Catedra, 2005. Impreso.

²² Gamba, Susana Beatriz. “Feminismo de la igualdad contra feminismo de la diferencia”. *Agenda de las Mujeres*. Web. 10 May. 2014

²³ Santa Cruz, María Isabel et al. “Aportes para una crítica de la teoría de género. *Mujeres y Filosofía*. Teoría filosófica de género. B.As./CEAL, Buenos Aires, 1994. Web. 10 May. 2014.

reproducción social: los quehaceres del hogar, la atención de los niños, la salud de los miembros de la familia, entre otras. La supuesta superioridad del varón, como género e individuo, le otorga la posibilidad de construir la sociedad, la cultura y la historia, así como la visión y construcción del género femenino desde la mirada masculina. Además, algunas mujeres perpetúan esas mismas ideologías y las transmiten a sus hijos.

El ámbito artístico y cultural, incluyendo la música, no está al margen de estas dinámicas de género, sino que instituye y reproduce las mismas, no solo en términos de su contenido, sino en función de quien es el artista. Algunos géneros musicales han sido dominados por hombres, por lo que la representación de la mujer en estos se presenta desde una visión parcializada, es esencialmente masculina.

3.1: “Parecía un gallo desplumao, mostrando al compadrear el cuero picoteado...”

Las imágenes femeninas que se construyen en el tango, en su mayoría, son producidas por hombres. Giselle María Santos de Araujo en “El tango argentino y la identidad femenina: Paganismo y cristianismo en la construcción de los mitos culturales de la Milonguita y de la Madre” señala que este género musical define a la mujer a través de las figuras antes señaladas. Es decir:

por un lado, la mujer sensual provocante, traicionera y engañadora, que tiene en la belleza su poder y que está alejada en definitivo de la maternidad y felicidad conyugal. Del otro lado, la mujer “santa”, pura, amorosa y perdonadora, cuya identidad es determinada exclusivamente por la maternidad (24).

Santos de Araujo distingue los estereotipos femeninos de la milonguita²⁴ y la madre y cómo con ellos se limita la expresión sexual de la mujer es decir, que siendo madre se muere la mujer y con ella la pasión, etc. En “Sobre las más generalizada degradación de la vida amorosa” Sigmund Freud en la literatura psicoanalítica lo identificó como un complejo de Madonna-puta o la dicotomía Virgen - prostituta, que consiste en una patología masculina en que los hombres ven a las mujeres, como vírgenes santas o prostitutas degradadas.

El tango refleja los prejuicios, los valores y las ideologías de su época. En “La mujer en el tango. Introducción. Contexto histórico, social y político”, Aldo Luis Gargantini expresa que en las letras se muestra una valoración negativa de las mujeres de la vida “fácil” y del cabaret: “las letras de los tangos han sido escritas en su mayoría por hombres y reflejan prejuicios machistas y los valores de la época” (6). Hay una tendencia en las letras de tango, en particular las de la década de 1920, a retratar los conflictos sentimentales como el abandono, los celos y el engaño desde la perspectiva masculina, lo que resulta en una devaluación de las mujeres de cabaret. Por otro lado, en “La mujer en la poética tanguera” Beatriz Valerio aclara que

hay otros tangos que están dirigidos a las mujeres que en dichas letras las alaban, las cuidan, las miman, pero siempre ubicándolas en los lugares que les “están reservados: mujer amante, madre, ama de casa, prostituta, milonguita, es decir, la letra del tango tiende a polarizar al género femenino entre la imagen de mujer madre y la mujer “perdida”.

²⁴ Las Milonguitas fueron mujeres que, en la Argentina de inicios del siglo XX, contrariaron la moral de la época, al frecuentar el cabaret y se convirtieron en amantes de hombres casados, por lo que fueron conocidas también como “las mantenidas”. Este tipo de mujer se convierte en uno de los temas centrales del tango. Sin embargo, en el tango milonga tiene otro significado “La Milonguita en el tango es una mujer joven, soltera y sensual, totalmente segura de su hermosura y poder de seducción, capaz de hacer que un hombre se quede loco con su belleza” (Santos de Araujo 19).

El tango en la novela sirve para reproducir los prejuicios, estereotipos, valores y las ideologías masculinas y sexistas. No solo eso, sino que al construir representaciones de las mujeres desde esa perspectiva simultáneamente reproducen imágenes e identidades sexistas del hombre. De hecho, la obra recurre a intérpretes que se han proyectado como modelos de masculinidad y lo varonil tales como Carlos Gardel²⁵, Sandro de América²⁶ y John Travolta²⁷. Esa es precisamente una de las funciones del tango en la novela *Carnaval de Sodoma*, proyectar modelos de masculinidad y prototipos femeninos.

En la novela el inspector, Travolta, un aficionado a la música disco que imita a su ídolo en su vestimenta y forma de bailar, labora para el ayuntamiento como supervisor de las condiciones de salud e higiene de los burdeles. Él se encuentra en el lupanar Royal Palace para la celebración del carnaval y se identifica con las letras del tango “Esta noche me emborracho” en su intento por definirla a La Maura, una de las mujeres que ofrece sus servicios sexuales. Guiado por su obsesión por Lú-shi, esposa del dueño, contempla con disimulo a La Maura y “le parece un pájaro gigante en tierra, derribado por una pedrada” (265). Al tiempo que busca una imagen que la pueda describir, surge desde la vellonera un tango de Gardel

que la retrataba a la perfección “Sola, fané²⁸, descangayada²⁹, la vi esta madrugada salir de un cabaré; flaca, dos cuartas de cogote³⁰ y una percha³¹

²⁵ Cantante, compositor e intérprete de tangos (1890-1935). Fue considerado un icono del hombre varonil y conquistador durante la década del 20 y 30.

²⁶ Cantante y compositor argentino (1945-2010). Fue uno de los fundadores del rock en español en América Latina, destacándose como uno de los artistas más importantes durante la década del 60 y 70. Una de sus principales características fueron sus movimientos sensuales y provocativos como los de Elvis Presley.

²⁷ Actor, cantante y bailarín estadounidense. Conocido por sus actuaciones en películas como Fiebre del sábado en la noche y Grease. Durante la década del 70 y 80 acaparó la atención mundial y la admiración al convertirse en el hombre soñado y admirado del momento.

²⁸ Lacio, ajado, estropeado, sobado. Pasado de moda. De mal gusto.

²⁹ Desgarbado, deteriorado, desvencijado, en mal estado, flojo, maltrecho, estropeado, ruinoso. Enfermo. Dejar maltrecho, malherir.

³⁰ Lo que se consigue sin pagar, cosa conseguida sin costar nada.

³¹ Apostura, elegancia en el vestir, distinción, aspecto exterior favorable de una persona.

en el escote bajo la nuez; chueca³², vestida de pebeta³³, teñida y coqueteando su desnudez... parecía un gallo desplumao mostrando al compadrear el cuerpo picoteado; yo que sé cuando no aguanto más, al verla así, rajé³⁴, pa' no llorar (263).

La letra del tango en la novela alude al desgaste de la mujer de vida nocturna y cabaret. De esta forma reflejan la construcción del género femenino y la validación de lo masculino en una sociedad que se sostiene sobre normas, reglas y estereotipos del sistema patriarcal.

Este tango refiere a una prostituta que en la novela se asocia con La Maura. El hombre de este tango, al igual que el Travolta del texto, es triste, sentimental y desgraciado. También, comparten el mismo ambiente de alcohol y prostíbulo de la mujer de “mala vida” que les desencadena sentimientos tormentosos. Manuel Adet en el artículo “Enrique Santos Discépolo: “...fue a conciencia pura...” explica dicho tango y sostiene que en el mismo se habla “del encuentro azaroso de un hombre con una mujer gastada por los años”, igual que sucede con Travolta y La Maura en una noche fortuita de carnaval, sin compromisos ni promesas. Entre estas mujeres se puede establecer un paralelismo. Ambas están envejecidas; cargadas de las huellas que dejan las noches de música, alcohol, madrugadas y sexo.

Ella transgrede las convenciones morales, pues asume un rol opuesto al esperado de las mujeres. Sin embargo, es al mismo tiempo condenada al dolor y a la soledad por su transgresión. El énfasis en el cuerpo, un área de interés para el hombre, lo reduce a un objeto blanco de la mirada masculina, que devalúa el cuerpo envejecido.

³² Dicho de una cosa mal hecha, defectuosa, inútil.

³³ Pebeta: menor de edad, mujer joven.

³⁴ Irse de un lugar precipitadamente y sin que nadie lo advierta.

El discurso de la letra del tango es misógino porque utiliza imágenes desvalorizadas de la mujer con un lenguaje ofensivo. La mujer se representa como viciosa, peligrosa, traicionera, falsa e infiel. En otras palabras, carece de virtudes. Se trata de una economía maniquea³⁵ o dualidad cuya devaluación de la mujer, su otredad, es simultáneamente la sobrevalorización del hombre es decir, ella representa el mal y él, el bien. La misma visión es asumida por “Travolta” quien pone su centro de atención en el físico de la mujer inspeccionada por su mirada, una mirada que solo valora el cuerpo joven y bello. Esto responde a un ideal patriarcal y sexista de la belleza femenina, en el que se enfatiza la que idealiza la mujer joven. Como señala Juan Carlos Rodríguez en “De “Discípulo al bolero: de la leyenda al mito” “disfrazada de jovencita provocativa (“*vestida de pebeta*”), y sin embargo flaca, con dos cuartas de cogote y esa inolvidable “*percha en el escote*”... “*bajo la nuez*”; chueca con las piernas torcidas y sin embargo aun coqueteando su desnudez. Es como una metáfora de un gallo vencido, desplumado, que pese a todo, aún compadrea mostrando su piel (“cuero”) picoteado” (11). Se puede argüir que el tango reproduce los discursos dominantes de la femineidad que define y controla la sexualidad de las mujeres de mayor edad o de vejez prematura por la vida de cabaret. Esto supone una triple marginación: mujer, envejecida y prostituta que responde a una Matrix of domination (Matriz de dominación) planteado por Andersen y Collins en “Race, class, and gender: An anthology” y que propone el análisis de múltiples pero interrelacionadas formas de dominación de clase, raza y género particularmente (6). En este caso es la intersección de género, ocupación y edad.

³⁵ Maniqueísmo, doctrina fundada por el filósofo persa Manes(o Manes) (c. 215-276) que se basa en la existencia de dos principios eternos, absolutos y contrarios, el bien y el mal.

La Maura “disfrazada de jovencita provocativa (“*vestida de pebeta*”), recurre al “disfraz” a través del vestir juvenil empleado como máscara que la transforma y renueva. Este recurso constituye un elemento asociado con el carnaval. Detrás de la vestimenta como máscara pretende ocultar su físico envejecido, proyectar una apariencia que en realidad no existe para esconderse de la sociedad que ignora a la mujer que no responde a los estereotipos de bella y juventud. Así la letra de este tango y su relación con La Maura se presta para la crítica de la sociedad que relega aún más. María Isolina Davove en “La condición de la mujer anciana desde la perspectiva del derecho” sostiene en torno a la vejez que esta no constituye solo un proceso biológico, sino un concepto histórico y cultural. No se es viejo únicamente porque el cuerpo cambie al alcanzar determina edad, sino que se es viejo también “porque la sociedad donde vivimos nos cataloga como tales, [...] nos sitúa en el papel que le atribuye, de acuerdo a los valores que considera importante” (50). Se trata de la construcción social del envejecimiento.

Otra correlación entre La Maura y la mujer del tango es que ambas son descritas como brujas por la imagen fea y desencajada que presentan. La concepción “de bruja” para Ángeles Cruzado en “La mujer como encarnación del mal y los prototipos femeninos de perversidad, de las escrituras al cine” se ha usado desde la Antigüedad para representar a la mujer como destructora, malvada, que usa sus encantos para seducir y, de paso, destruir a los hombres como sucede con Travolta y el hombre del tango. Por otro lado, Andrea Olso López en “El mecanismo de las brujas: El otro poder, la otra cultura, una visión de género del personaje de la bruja en El mecanismo del miedo” expresa que la bruja es una metáfora de rebeldía femenina y que ha sido utilizada por la ideología patriarcal para estigmatizarla. De igual forma Janusz Sempruch en *Fantasies of gender*

and the witch in feminist theory and literatura destaca que la mujer bruja podría significar una figura positiva y reivindicadora de las mujeres, al ser independiente y transgresora del orden patriarcal (56). La Maura transgrede, como bruja representa a la mujer que reta el orden patriarcal y por ello recibe la oposición de los hombres que, a su vez, la representan como la encarnación del mal. Es vilificada por transgredir el orden social patriarcal.

La caracterización de La Maura como bruja le viene por sus prácticas mágicas, las que abandona cuando intenta quitarle un novio a la deidad del amor. En la santería dominicana Anaisa Pie es considerada la patrona y diosa del amor, el dinero y la felicidad, mientras que en el catolicismo romano, se sincretiza con Santa Ana:

La Maura no tenía mucho tiempo trabajando en los burdeles. Media ciudad sabía que antes oficiaba en un altar, pero que tuvo que abandonar el sacerdocio porque intentó quitarle un novio a Anaisa Pie y la divinidad la castigó (263).

La relación Maura-bruja sigue los planteamientos de Bajtín sobre el carnaval. En primer lugar, en el desafío a las jerarquías dominantes a través del rompimiento de las relaciones de poder y la burla hacia la institución de la iglesia al ejercer el papel de bruja y transgredir tabúes y creencias. Como plantea Francisco Javier Brugos Luengo en “Inquisición: La caza de brujas” señala que desde el punto de vista de la antropología social se puede considerar como brujas a las mujeres cuyas conductas eran contrarias a las normas impuestas por la sociedad patriarcal (1). Además, “la bruja encarnaba un espíritu de subversión contra el orden establecido por el Estado y la Iglesia. La figura de la bruja era sinónimo de conspiración contra la sociedad y sus instituciones aliándose a la

vez con las fuerzas del mal” (2). Las brujas también fueron asociadas con tradiciones paganas y luego con el satanismo. Esto sugiere una economía maniquea que devalúa moralmente a las mujeres brujas asignándole la representación del mal en el dualismo del bien y el mal.

En la novela el comportamiento de La Maura y sus prácticas mágicas le da voz a la cultura popular marginada y rechazada por los que ostentan el poder político, el social y el religioso. De esta manera se integra lo profano simbolizado por La Maura y lo sagrado por las creencias y dogmas de la religiosidad católica representado en el padre Cándido.

La Maura también se presenta como transgresora cuando ella asume comportamientos signados y esperados en el hombre, tales como la iniciativa, la acción y la sagacidad

Sin embargo, Travolta no podía vaticinar que no amanecería la noche con Delia, sino con La Maura. Esta, en un momento en que aquella iría al baño, pasaría en vuelo rasante para rapiñarle al cliente borracho y desplumarlo en los palomares de la segunda planta (194).

Al violentar el orden, el inspector la percibe como un ser desagradable que le inspira disgustos y resentimientos: “Travolta la miró desde la mesa con leve rencor, porque sabía que ella lo había raptado noches atrás. Se detuvo observando el desparpajo de la mujer” (263). La Maura emplea astucia, artimañas y trampas para llevar al hombre al terreno que ella quiere y domina.

Es pertinente señalar que la descripción de la mujer en lunfardo³⁶ en el citado tango de Gardel se asemeja a la visión de la bruja en la cultura popular. La llama descangayada, desgarbada, chueca es decir; estropeada, maltrecha, fea y vieja. La presencia de este lenguaje representa la inversión propia del carnaval al oponerlo a la lengua oficial. El lunfardo es el habla del suburbio, la voz del arrabal. Oscar Conde³⁷ lo destaca como un modo de expresión popular “que el hablante elija conscientemente la palabra que está usando, y puede revelar en ello tanto un gesto de rebeldía o de oposición al sistema” y que en el uso del mismo hay una toma de posición social, pues refleja un modo de situarse frente a la lengua estandarizada. Esto evidencia lo expuesto por Bajtín en relación al lenguaje en el carnaval, en el que “no se necesita pulir el lenguaje ni evitar los tabúes, por lo cual se dicen las palabras y expresiones inconvenientes, etc.” (17). Por lo tanto, se puede concluir que el uso del lunfardo encierra, al igual que el carnaval, una intención burlona y caricaturesca. La canción se nutre de un lenguaje no elitista, popular, que al situarse frente al lenguaje estandarizado se presta para representar lo popular y oponerse a lo oficial.

De igual manera el uso del lunfardo posibilita destacar el elemento grotesco, también señalado por Bajtín en el carnaval. En dicho tango la mujer es caricaturizada, deformada y visualizada forma horripilante. El tango se vale del lunfardismo, de sus imágenes grotescas, y de imperfección para degradar a la mujer. En la novela se *continúa*

³⁶ El lunfardo es un repertorio de vocablos que el hablante de Buenos Aires utiliza en oposición a la lengua común. Se origina en siglo XIX principalmente por los inmigrantes italianos del área del barrio Palermo en Buenos Aires, pero contiene otras influencias. Palabras sicilianas, africanas, italianas, aimaras, mapuches, judías, gitano-españolas, gallegas, quechuas, árabes, guaraníes, polacas, portuguesas, inglesas, se mezclan en el uso cotidiano sin conciencia de su origen.

³⁷ En la conferencia “El lunfardo en la literatura argentina” afirma que “la elección del léxico que conforma un discurso obedece a diversas razones: el ámbito, el momento, la situación, la relación entre los interlocutores” y que las palabras son un modo de categorizar la realidad.

esta tendencia cuando dice que La Maura “le parece un pájaro gigante en tierra, derribado por una pedrada” (265), al igual que en el tango “*parecía un gallo desplumao mostrando al compadrear el cuerpo picoteado;*” (263). Como plantea Doris Melo en el ensayo “El carnaval como transgresor a través de la visión de Mijaíl Bajtín” lo grotesco en el carnaval “produce un modo lingüístico que se convierte en familiar al extremo de utilizar expresiones groseras” (5). El inspector reproduce la letra de la canción para caracterizar físicamente a La Maura y mostrar su rechazo y desvalorización al caricaturizarla.

Los planteamientos de la animalización de la mujer acentúan la devaluación de la mujer. En la letra de esta canción ofrecen una percepción negativa del hombre hacia ella. Por ejemplo, cuando el imitador de Travolta dirige su mirada a La Maura pensando que “podría parecer un pájaro gigante en tierra derribado por una pedrada” (263), también cuando expresa que “esa noche terminaría en las garras de La Maura” (264) y en la letra del tango “*...parecía un gallo desplumao mostrando al compadrear el cuerpo picoteado;*”(263). El tango y el texto de la novela se integran para proyectar por un lado la imagen de la mujer como animal domesticado y, por otro a una fiera.

Irene López Rodríguez en “*La animalización del retrato femenino en el libro de Buen Amor*” plantea que en la cultura occidental la imagen de la mujer como animal comienza a forjarse en el mundo grecolatino al asociar el sexo femenino con determinadas especies, particularmente reptiles y animales domésticos. Además, afirma que se utilizan imágenes de animales en la conceptualización de la mujer desde Eva, la primera mujer, raíz del pecado original y de la caída del hombre (Génesis 3:1-15)³⁸, La

³⁸ Se refuerza la asociación del sexo femenino con determinados animales, específicamente reptiles y especies domésticas como la relación Eva y la serpiente. Esta tradición se continuó con Esopo el cual despliega

vinculación de la mujer con animales domésticos es por su servidumbre y funciones reproductivas y si es una bestia salvaje representa un peligro para el hombre. De modo que al relacionarla con el gallo desplumado en la novela y no con una gallina representa una visión masculinizada de la mujer, con sus funciones reproductivas no ejercidas y, por lo tanto, incompleta y desvalorizada al igual que un “gallo picoteado”. El inspector también animaliza a La Maura y la compara con una tigresa a través de las “garras” que proyecta a una mujer salvaje “Travolta sonrió halagado al advertir que la tígüera se había dirigido a él como a un jovenzuelo” (189). La tígüera o tígüerona en la cultura dominicana posee una connotación negativa, no así el tígüere. Esta es mal vista socialmente porque asume comportamientos y actitudes consideradas masculinas, tales como la iniciativa sexual, la astucia para desenvolverse en la calle, fuma, bebe alcohol, etc. Es decir, rompe con los roles y estereotipos que la sociedad tradicional espera de ella y, por tal razón, no goza de prestigio ni consideración.

La desvalorización de la mujer también se aprecia cuando “Travolta” escucha la canción y se acerca a Lú-shi, a pesar de estar consciente de que esa noche la terminaría con La Maura. Él presenta una actitud de aparente indiferencia hacia Lú-shi para llamar su atención. No obstante, hastiado de fingir, se acerca a ella y le dice:

a ti sería bueno tirarte de espaldas y metértelo por el culo pero enredando tanto las palabras en los incisivos, que la mujer no pudo entenderlo_. Ajustarte el güebo en seco, sin untarte, desgraciada, maldita china, puta” (267).

imágenes femeninas a través de animales bien distintos, tanto domésticos como salvajes. Esta visión negativa acerca de la mujer será difundida por teólogos y clérigos medievales para enfatizar la necesidad de controlar la naturaleza sexual y pecaminosa del género. En el campo de la medicina medieval los tratados recurren con frecuencia al mundo animal para referirse a la inferioridad de la mujer (López 55).

Ella permanece en silencio y él lo entiende como evasivas que le provocan clausurar el local. El inspector vuelve nuevamente a sus insultos y violencia verbal. Él quiere:

llevársela presa y meterle un palo por el culo, como leyó que hizo un policía en New York. De no haber sido porque el sargento se veía de lo más divertido en la fiesta, hubiese ordenado el cierre del burdel. Cansado de dar lata, metió el trofeo en una funda y decidió retirarse a dormir (268).

El inspector es violento y agresivo, mientras que la mujer mantiene un papel pasivo. Ante los insultos del inspector Lú-shi guarda silencio, no porque no conozca el idioma ya que ella es la intérprete a su esposo, sino por sumisión y temor.

En estos fragmentos se puede observar la visión y la imagen de la mujer a partir de una óptica masculina. El inspector, al describir a La Maura, en la letra del tango e insultar cobardemente a Lú-shi, refleja la supuesta superioridad del hombre sobre la mujer y el discrimen contra ésta en la sociedad. La relación hombre y mujer en la novela y en la canción guarda una estrecha complicidad. La letra del tango sirve de intérprete para ejemplificar la relación de género desde la cual la mujer se caracteriza por la pasividad, en el caso Lú-schi, y el hombre, como el inspector, por la agresividad. En el contexto de la novela, como en la sociedad patriarcal, no cuenta la expresión femenina, por lo tanto, no importa lo que ella sienta o piense, la mujer es un ser que inspira al hombre, pero no interfiere en lo que él dice o plantea y es el hombre quien construye la imagen de ella. Su voz no se escucha, se presenta silenciada y desvalorizada. En el tango se reproduce el modelo de comportamiento aceptado socialmente para el hombre. Este debe ocultar sus emociones por lo que huye, se escapa para no llorar y demostrar

públicamente sus sentimientos, ya que el llanto demostraría su supuesta debilidad “*la vi esta madrugada*”, “*yo que sé cuándo no aguanto más*”, “*rajé, pa’ no llorar*” (263).

En la canción el hombre al final de cuentas termina hablando de sí mismo, por lo que la mujer es utilizada como un vehículo para dejar al descubierto sus sentimientos: tristezas, amarguras, dolor y *lástima*. Además, la culpa de su estado emocional provocado por la mujer ya que reafirma, a través de la letra, el estereotipo de mujer malvada, incitadora y responsable del sufrimiento del hombre.

“Esta noche me emborracho” critica a la mujer, La Maura, socialmente porque accede a las pretensiones del hombre, que se involucra en una relación amorosa con la que no tiene compromiso. Es una mujer cuestionada que vive fuera de las normas sociales y no cumple con el modelo de mujer ideal: madre, esposa y buena cristiana. Ella muestra un acto de rebeldía, imposición y oposición al interactuar con el inspector. Su conducta transgresora la somete y queda víctima del mismo sistema. El sistema patriarcal que establece conductas y roles asignados a la mujer, no la perdona y la condena, como el inspector. Al no cumplir con estos roles, su destino es andar sola, sin amor, enferma y envejecida.

La letra del tango, en especial en este contexto de la novela, se inserta como vehículo a través del cual el inspector exterioriza su concepción de la imagen de la mujer. La música popular rompe fronteras, preferencias y crea la unidad caribeña como en el carnaval cuando integra elementos de la cultura norteamericana (Travolta), la suramericana y la caribeña (Carlos Gardel, el tango). El inspector, “Travolta”, es amante de la música disco, de un tiempo generacional posterior al tango que escucha en la vellonera, y a pesar de ser de diferentes épocas convergen y se integran en el espacio del

burdel y en la proyección de lo masculino. La visión de la mujer a través de La Maura, su relación con el hombre y la música popular se establece desde una concepción negativa a través del uso del lenguaje y su relación con la bruja, la animalización y el concepto “tíguera”. Ambos, Carlos Gardel y John Travolta representaban los símbolos de lo varonil, lo “macho”, el hombre hipermasculino y conquistador de sus respectivas épocas. Por lo tanto, son la representación del modelo que se refuerza en el sistema patriarcal, en el que la imitación de Travolta y la presencia del tango es decir, Gardel, simboliza la permanencia en nuestra sociedad del modelo masculino que aún ejerce su poder. Son símbolos de la masculinidad hegemónica. Recogen y representan el conjunto de características asociadas al rol tradicional del macho, del patriarca, en la República Dominicana y en otras partes del mundo.

El tango tradicionalmente se ha caracterizado como un espacio sonoro dominado por el hombre, de ahí que la proyección de la mujer se construya desde la perspectiva de dominación masculina y con un lenguaje sexista. Posiciones ideológicas que no solamente se reflejan en las letras de este ritmo popular, ya que otros, como la bachata y el bolero, guardan una estrecha relación en cuanto a la visión desvirtuada y degradada de la mujer. En este sentido, la bachata sobresale por sus textos sobre el desamor y la relación de trato desigual entre los géneros.

3.3: “Yo soy el que te enseñó a querer y te hizo sentir mujer”

La bachata reproduce en sus textos un prototipo e ideal de mujer del sistema patriarcal. Es decir, se presenta la imagen de la mujer como objeto sexual, esposa y madre, los cuales responden a modelos que satisfacen al hombre. También se valora a la mujer a partir de un discurso machista, dicotómico, jerarquizado y sensualizado. Para

Alda Facio, en “Engenerando nuestras perspectivas”, la construcción de la identidad de cada género responde a una visión de mundo ordenada en pares opuestos y, a la vez, irreconciliables: racionalidad / sensibilidad; fuerte / débil; bueno / malo; abstracto / concreto; celestial / terrenal; espiritual / corporal” (62). En estos binomios se les asigna a los hombres la racionalidad, el espacio público y a las mujeres la sensibilidad, lo privado, etc. Lo que desemboca en una visión de superioridad del género masculino

A los hombres se les asignan las características, actitudes y roles que la sociedad más valora, y que además son las que se asocian con lo humano. Peor aún, los valores asociados con lo masculino se clasifican dentro de la categoría “cultura” mientras a las mujeres se les asignan las actitudes, roles y características menos valoradas y que , además, son asociadas con los animales y la naturaleza que como todas/os sabemos, según la ideología patriarcal, están para servir y ser dominados / domesticados por el hombre (62).

De igual forma, la música popular repite estos patrones en las letras de las canciones al presentar al hombre como valiente, atrevido y seductor.

Otro elemento que refleja la imagen y el modelo de mujer en las letras de las canciones es el lenguaje. Alda Facio afirma que el lenguaje refleja lo que se vive en cada cultura y crea realidades en tanto que construye la forma principal de relacionarse y de presentar modelos de convivencia entre unos y otros (66). Facio expresa que en la sociedad patriarcal el lenguaje por una parte, da cuenta de la situación de la mujer en la cultura patriarcal y, por otra, la mantiene y la reproduce “El poder de la palabra es el poder de escoger los valores que guiarán a una determinada sociedad pero más aún es el

poder de crear una determinada realidad” (66). Al partir de ambos conceptos presentados por Facio, la visión dicotómica y el lenguaje como generador de realidades, se puede determinar la construcción de la mujer en las bachatas “Voy pa’llá” (1991) de Anthony Santos y “El hombre de tu vida” de Joe Veras (1996). Un aspecto importante es que en la novela se emplean ambas canciones como un popurrí y también como parte del diálogo entre los personajes. Al crear esta viñeta se pueden apreciar dos posturas diferentes del hombre, pero comparten la misma visión de la mujer.

Entre los personajes que frecuentan el Royal Palace están Ángela siempre acompañada de su amado difunto y el violinista. A través de ellos se aprecia cómo la música popular se apodera del diálogo, asociada al texto de la novela, sirve como instrumento e intérprete de sus emociones, deseos, pasiones y normas desde un domino patriarcal. Ángela fue la más codiciada de la maipiolería hasta que enloqueció de amor al perder a su amante. En la novela *Carnaval de Sodoma* la letra de la bachata proyecta la relación de género a través de ideologías y los estereotipos negativos hacia la mujer, mientras los positivos y activos están relacionados con el hombre. Los personajes de Ángela y el difunto, no son la excepción. Ella es representada loca y viuda, estereotipos cargados de prejuicios y marginación en la sociedad dominicana los cuales, interpretados con la letra de la bachata, posibilita un análisis desde la perspectiva de género como una mujer desvalorizada, y al hombre lo proyecta como un don Juan, tíguere chulo, connotación social de poder y supremacía.

La mujer desde el sistema patriarcal se construye a partir de un lenguaje machista y en la literatura y en la música no es diferente. Dentro de esas construcciones despectivas ha sido denominada prostituta, bruja y loca. De la mujer hereje de la Edad

Media se pasó a la imagen de la mujer loca. En “Orígenes y evolución del código patriarcal” Alberdi y Matas plantean a la mujer como víctima de estos estereotipos “En ambos casos, la mujer marginal estaba fuera de la razón, presa de fuerzas ocultas y destructivas. Bien fuese prostituta, bruja o loca, la sociedad tenía que controlar y castigar a la mala mujer” (54). Estos calificativos responden a los estereotipos del imaginario patriarcal y a la rígida dicotomía de razón/ locura, donde el hombre representa la racionalidad y la mujer la irracionalidad o fuera de la lógica. De igual modo Ángeles Cruzado expone que a la mujer se le identifica con la astucia, la monstruosidad y la locura. En la novela *Carnaval de Sodoma* Ángela es construida desde el estereotipo de loca o enajenada mental, que enloqueció de amor por la pérdida de su amado “el difunto” como es denominado el causante de su locura de amor. La enloquecida Ángela se hospeda en el burdel porque el chino se lo permitía a cambio de mantener limpios los salones y pasillos de la segunda planta. Reunidas en el burdel las meretrices comentaban sobre Ángela que fue otra más de las mesalinas del famoso Royal Palace. Sus días transcurrían en el burdel en compañía de otras meretrices que estaban conscientes de su estado mental.

Mónica llegó hasta el fondo del pasillo y entró al cuarto que el guardia revisara instantáneas atrás. Encontró a la mujer sentada en un rincón, mirando pesarosa la mortecina flama de la lámpara. Le acarició la cabellera canosa.

-Ángela- exhaló con tierna amargura- , ¿Todo anda bien?

-¿No has escuchado esos ruidos de metal? Son de una máquina de escribir- reveló la mujer, como desde el mundo sereno de la locura, y procedió a narrar en voz baja.... (45).

Mónica la escucha revestida de curiosidad y comprende que Ángela no está bien mentalmente

“Sabía que en la mente nebulosa de Ángela se mezclaban los sueños, la vigilia y lo leído en los libros que guardaba en su habitación. Por ejemplo, a veces ella decía: “Oye, esta tarde soné que tú me regalaste veinte pesos”, cuando en realidad ella le había dado ese dinero el día antes, o le preguntaba: Oye ¿cómo la acabaste de pasar a noche con el negro de la dentadura de oro?, quizá dando por real algo leído o soñado, pues en la noche anterior ella no se había juntado con ningún moreno (45).

En otra ocasión al mirarla el violinista y preguntar sobre ella las demás les hacen saber que tiene problemas mentales y lo manifiestan a través de gesto o seña “con sutiles indirectas sumada al ademán de locura que se hace con el dedo índice” (248).

Ángela desde su locura expresa que el difunto se encuentra en el purgatorio, que de acuerdo al dogma católico es un estado de purificación de pecados. Por lo tanto, esto plantea su condición de hombre imperfecto que en la novela se construye desde su porte de tíguere o chulo, nombre con que se denomina en la sociedad dominicana a los proxenetas. Estos se caracterizan por la violencia, la intimidación, el engaño y el abuso de mujeres que son convertidas en prostitutas y vendidas en los burdeles. A través de la mercantilización de estas mujeres buscan beneficios económicos. El difunto espera ser juzgado por los

hechos cometidos durante su vida terrenal. Ángela le comunica a Mónica “El difunto vino esta mañana susurró con voz ida y cansada me dijo que ya no vendría más a verme, porque hoy le iban a pasar la causa en el purgatorio” (45). Estas expresiones de Ángela se prestan para un análisis del perfil del difunto y su relación con la letra de la bachata como una expresión de machismo y relación asimétrica entre él y Ángela. Su estadía en el purgatorio da indicios de su comportamiento durante su vida material. El Catecismo de la iglesia católica establece que quienes van al purgatorio son aquellos difuntos que mueren imperfectamente purificados “sufren después de su muerte una purificación, a fin de obtener la santidad necesaria para entrar en la alegría del cielo” (Catecismo 1030) es decir, que entran en la bienaventuranza del cielo o son condenados para siempre. El difunto y su asociación con el tiguere o chulo dominicano nos permiten hacer una descripción de la personalidad y por ende, su conducta machista que nos conduce a una relación de género desigual, abusiva y de opresión hacia Ángela.

En la literatura occidental el tema de la locura o personajes locos ha tenido una presencia significativa y el mismo ha sido planteado en diferentes perspectivas que van desde una postura de oposición contra lo establecido hasta la representación de un mundo en caos. Además, en “Locura y literatura: la otra mirada” por Elvira Sánchez-Blake, plantea que en autores como Diamela Eltit, (Lumpérica, 1983) Jorge Volpi (El fin de la locura, 2004) Luisa Valenzuela (relatos en Cambio de armas, 1982), Laura Restrepo (Delirio, 2004), Ricardo Piglia (Respiración artificial, 1980), la desviación, locura, o delirios son

utilizados “para transmitir mensajes sobre un mundo resquebrajado o en descomposición (17). Sin embargo, otros lo plantean como el resultado de situaciones de dominio y poder del hombre sobre la mujer como víctima. Desde la ideología de la sociedad patriarcal la mujer necesita ser controlada ya que por desenfreno y locura es un ser débil, en crisis, fallida y loca.

En cuanto al origen o explicación de la locura en personajes femeninos, como expresa Dolores Alcaide Ramírez en "I'm Hispanic, not Black": Raza, locura y violencia en *Geographies of Home* de Loida Maritza Pérez” en el análisis del personaje de Marina³⁹, la locura podría surgir de la confluencia de varias formas de dominación, como consecuencia de la opresión patriarcal de la sociedad. Igual sucede con Ángela que además representa la asimilación de los paradigmas de la sociedad que la somete y acorrala. Ella es un ejemplo de aquellas mujeres que se encuentran en una situación de desventaja, fragilidad y vulnerabilidad que las conducen muchas veces a la locura como código a través del cual se representa el sometimiento. Aunque algunos autores como Dolores Alcaide Ramírez exponen que la locura en los personajes femeninos representan una forma de subvertir el orden patriarcal, como protesta a la opresión que sufren o como ilusión de poder, lo cierto es que en el caso de Ángela el personaje no asume estas posturas ya que al final ella queda reducida a la impotencia y al silencio. Es decir, a través de su locura ella no logra transgredir el estereotipo ni el rol patriarcal, al contrario lo reafirma. Por tanto, la locura de Ángela deviene del ambiente patriarcal que influye en ella negativamente dando como resultado que sea víctima de diferentes trastornos provocados por sufrimientos y agravios.

³⁹ Personaje femenino de la novela *Geographies of Home* (1999) de Loida Maritza Pérez.

Analizada desde una perspectiva de género, es una respuesta a la opresión masculina a la que fue sometida en su condición de mujer abusada y marginada por su difunto amado en la relación de prostituta y tíguere o chulo “canturreó, con su porte de tíguere ácido” (264).

Aparte de la locura como construcción de la mujer en el sistema patriarcal, Ángela es representada mediante estereotipo como una devota religiosa manifestado en sus actos piadosos por el difunto y la salida de este purgatorio. A través de sus oraciones le sigue sirviendo al difunto, las cuales representan la entrega, la abnegación, la responsabilidad, la culpa.

El catecismo sostiene que algunas faltas pueden ser perdonadas si son apoyadas en la práctica de la oración por los difuntos (Catecismo 1032) haciendo estas oraciones como sacrificio expiatorio a favor de los muertos que los liberarán de los pecados. Estas acciones las muestras Ángela cuando Mónica la asiste “Le apartó del rostro mustio la maleza del pelo, le desarrugo la falda, le quitó de las manos el rosario de plástico y se lo colgó al cuello”

-Seguro saldrá bien... Ve acuéstate (46).

Los óxidos hierros de la cama chirriaron cuando el cuerpo de Ángela quedó tendido sobre el colchón.

-Lo malo es que no sabré cómo le fue, para dónde lo mandaron.

Tal vez cuando me muera -susurró -Yo le he rezado mucho (46).

La purificación del difunto en el purgatorio se plantea como elemento para un análisis desde los postulados del carnaval Bajtiniano. En este sentido María Teresa Gozo en “Algunos aspectos de la carnavalización en la Guaracha del

Macho Camacho de Luis Rafael Sánchez” plantea el carnaval como una purificación dolorosa (125) partiendo de esta propuesta de Gozo y de Sodoma como purificación del pecado, significa que la purificación del difunto como expresión del sistema patriarcal es crisolar el sistema que simboliza. Una purificación en la abolición de los excesos de poder, de dominio y la posibilidad de nuevas normas que rompan con la jerarquía de poder dominada y dirigida por el hombre. Una purificación que busca, al igual que el carnaval, la abolición de las relaciones jerárquicas fuera de privilegios y estereotipos entre el hombre y la mujer. Renunciar a la propia identidad para posesionarse de otra. En otras palabras, una negación de su condición patriarcal.

La lectura como novela carnavalizada le confiere a Ángela un poder transitorio como intercesora. Un poder momentáneo como el carnaval y la espera en el purgatorio. Representa un poder femenino provisional simbolizado en la salvación, la condena o la regeneración del difunto que depende de sus rezos. Este poderío, a la vez la culpa y la compromete con el bien o del mal del hombre es decir, indirectamente la responsabiliza de su conducta patriarcal o no. Visto desde la perspectiva del carnaval, esto le confiere transitoriamente un poder, que si bien se puede interpretar como positivo porque le da participación, también tiene sus implicaciones negativas, porque la proyecta en una de las tantas representaciones que se le asignan a la mujer: causante de la perdición del hombre como se visualiza en la mayoría de las letras de la bachata.

Además de loca, la viudez de Ángela, que vive envuelta por el recuerdo del difunto, muestra otros de los estereotipos de los cuales son víctimas las mujeres en la

sociedad patriarcal. Ángela, enloquecida de amor, vive atada a un difunto que en su locura la acompaña y está presente constantemente. Junto a las otras meretrices buscaba el vestido o disfraz que se pondrían la noche del carnaval en el burdel “Mientras ellas envolvían sus disfraces y evocaban gestas placenteras, la recién llegada rebuscaba entre los bultos a ver si hallaba algunos vestidos de luto” (248) y “Así que Ángela escogió un vestido negro, que parecía un disfraz de viuda o de nada, y cuando le preguntaron de qué se disfrazaría con ese atuendo, permaneció en silencio” (249).

Las viudas o las mujeres que sobreviven a sus compañeros en el sistema patriarcal son vistas como seres de mala suerte y pasan por procesos de discriminación y marginación. Además, son objetos de actitudes culturales negativas siendo apartadas de todas las oportunidades que les permitan rehacer sus vidas como es el caso de Ángela que de varias formas es marginada ya sea como: meretriz, viuda y loca. Muchos de estos estereotipos asociados a la mujer se transfieren al habla popular y también a la literatura integrándose los mismos como lenguajes oficiales. En “Estereotipos y roles de género en el refranero popular: charlatanas, mentirosas, malvadas y peligrosas. Proveedores, maltratadores, machos y cornudos”, Anna M. Fernández Poncela expone que “ Las viudas son claramente maltratadas en el habla popular, y en ocasiones se llega a un sarcasmo excesivamente cruel hacia ellas, se las pretende enterrar en vida ya sea físicamente, como sucede en algunas culturas orientales, ya simbólicamente con el encierro perpetuo dedicado a honrar el recuerdo y alma del marido hasta su propia muerte (112) , agrega que “ son uno más de los personajes, roles o papeles sociales del sexo femenino” (113) . Situación similar sucede con Ángela que está simbólicamente muerta, encerrada en su locura y honrando la memoria del difunto. Una viuda triste resignada a la

soledad, vida detenida y atada a un recuerdo. Vestida de negro lleva el luto a un difunto que sigue representando el poder masculino y el sometimiento hasta después de su muerte.

Ángela, que todavía conservaba encantos de su juventud y que se ocultaban tras su locura, estaba muerta para los demás hombres y de espaldas a otros pretendientes, respondiendo así a los roles y papeles sociales de un sistema patriarcal discriminatorio. Por eso, en su fidelidad a un recuerdo ignoraba al violinista. Este la llama la damisela y vestida la noche del carnaval llamó su atención “sentía que era el porte, la belleza, la imaginaba carne suave de María Montez” (265)⁴⁰, “parecía el retrato vivo de María Montez” (257). El violinista, por su parte, es un hombre discreto “de mediana estatura, pelo bueno y bien peinado, piel pálida y mirada triste. Vestía de frac y cargaba un estuche de violín” (52). Sin embargo, carecía de su órgano viril y en el estuche del violín no guardaba instrumento musical, sino vibradores

En medio del suave allegro, la mujer vibró brevemente con la vibrante caja de vibradores... el intérprete extrajo del estuche un vibrador transparente, güebo musical teñido por el viento, presto, consolador que se sumerge en el fondo líquido del arpa que hunde en las frescas aguas estivales y acelerar atropellando en armonía contra el tiempo (134).

Por carecer de su órgano viril, los otros asiduos visitantes del burdel se burlan de él. En una ocasión uno de ellos, Ángel, asiduo visitador del burdel, le gritó: “cuentan que eres un eunuco, que tu papá te cortó el güebo antes de la muerte de tu madre” (324). En esta situación de bochorno y vergüenza el violinista confiesa que él fue producto de una

⁴⁰ Actriz dominicana que ganó fama y popularidad en la década del 1940 y era conocida en el mundo cinematográfico de Estados Unidos y Europa como "La Reina del Tecnicolor".

infidelidad de su madre y que su “padre le cortó el pene con un cuchillo de cocina, para que no siguiera ‘mal perpetuando’ su apellido (324). Por ser un hombre castrado, los otros lo consideran poco masculino y hasta afeminado.

El violinista es un hombre sobrio, discreto y galante que pretende devolverle al Royal Place el prestigio que lo engalanó en sus años de gloria. Aunque trata cortés y amablemente a todas las meretrices del burdel, para todos es conocido su interés por Ángela. Esta relación del violinista, las meretrices y los demás que hacen vida en el burdel posibilita la polifonía discursiva sustentada por Bajtín en una novela carnavalizada. A través de ésta se rompe con el monologismo de un discurso que no da apertura a las diferencias y a la diversidad de voces. De ahí, como consecuencia de esta ruptura, surge la polifonía, término metafórico planteado por Bajtín en *Problemas de la poética de Dostoievski*, que habla de la organización interna de ciertas obras literarias. La polifonía, desde la perspectiva de Bajtin, es la pluralidad de posiciones psicológicas o voces en contrapunto que representan convicciones, conciencia, y puntos de vistas diferentes. Es decir, alude a la estructuración de la sociedad en múltiples “discursos” interactuantes entre sí (38). La novela *Carnaval de Sodoma*, se convierte en un espacio donde se producen cruces entre los sistemas ideológicos y el lingüístico que se pueden observar en la acción de los personajes, como también en las letras de la música popular insertada en la novela. La música popular sirve de vehículo para la presencia de distintas “voces” asociadas en el interior del burdel y fuera de éste. Cada estilo musical va acompañado de un discurso y una postura que en la novela se puede plantear de distintos escenarios, pero sobre todo desde la relación de género. La incorporación de la balada, el tango, la bachata y el bolero con sus distintas posturas en la proyección de la imagen de

la mujer, posibilitan la carnavalización del texto a través de la polifonía planteada por Bajtín. Por ejemplo, la actitud del hombre frente a la mujer. En el tango “Esta noche me emborracho” el inspector es agresivo y agresivo a través del lenguaje; el tigre emplea un lenguaje enmascarado; y el bolero, sin dejar de ser machista y patriarcal, el hombre se presenta como la víctima y la mujer la victimaria. Por otro lado, en las canciones de intérpretes femeninos, se distingue por el discurso desde diferentes clases sociales. Mónica, como empleada doméstica; la secretaria, desde el área profesional y las damas de sociedad a través de la música clásica. Estos distintos discursos y voces convierten la novela en una narrativa polifónica.

Otra lectura polifónica es desde la asociación del difunto como tíguere, de clase marginal y el violinista como representación de la clase culta o de la jerarquía cultural. Como plantea Bajtín, se privilegia el discurso de los oprimidos (tíguere) provocando la lucha de clases que modifica el orden jerárquico dando como resultado un cambio (elevación o rebajamiento) que rompe con la presencia de un solo discurso, es decir monologismo. Como plantea Bajtín, la polifonía, es la aparición de voces para caracterizar a los personajes que surgen de los distintos grupos que intervienen en la sociedad, por ejemplo, el tíguere y el violinista en la relación de género con Ángela. Evidenciando las posiciones, los discursos, las conciencias y las convicciones distintas frente a la mujer. Mientras el violinista es con Ángela servicial y atento, significando nuevas posibilidades; el difunto, representa para ella un estado de locura y la envoltura en un traje negro o luto.

Como expresa Antonio Delgado en cuanto al luto llevado por la mujer en “El sentido dramático del rito funerario: prácticas de luto de la mujer en el País Vasco y en

Portugal. Referentes a partir del arte” este se convierte en una referencia simbólica e informativa para señalar y transmitir el respeto que tenían por el fallecido (417). Además de representar una mujer abnegada, sacrificada; el luto no es solamente un castigo, sino también una asesinato al no poder realizar su vida nuevamente (425), convirtiéndose este en la conservación y el recuerdo en la memoria de la mujer, de la existencia del hombre “no es difícil deducir que el luto es ante todo una manifestación/suplicio/castigo, que regula sobre todo un poder patriarcal (426). Estos planteamientos de Delgado se ven representes en la novela a través del violinista y Ángela. Él, la mira nostálgica, la invita a bailar el tango El “día que me quieras” y tocarle el violín que en su caso significa tener relaciones sexuales sin coito. Ella responde excusándose y marchándose escaleras arriba. Las pretensiones del violinista de acercarse a ella son rechazadas porque al igual que el difunto está muerta y cerrada a otras oportunidades es decir, simbólicamente al morir el hombre, muere la mujer y existe un lazo invisible que ata a la mujer al hombre aún después de muerto.

A partir de la representación y construcción de Ángela víctima de la locura y la viudez, la letra de la bachata se presta para una interpretación de género desde una perspectiva desigual, discriminatoria y de sumisión. La noche del carnaval, Ángela sumergida en el recuerdo de su amante, percibe la imagen del difunto. Aquí las bachatas se incorporan por medio de Ángela, su amante fallecido y el violinista, lo que proyecta una mujer objeto entre dos representaciones masculinas.

Ángela se imagina que su difunto amante camina con garbo hacia la vellonera⁴¹ y coloca un popurrí de bachatas “tal si rasgueara las cuerdas del alma de la amada con la punta de un cuchillo” (264).

El difunto, relacionado con la vellonera, hace alusión a una interpretación desde una perspectiva de género. De acuerdo a María Eugenia Moscoso en *La canción de Rocola*, la música de vellonera o rocola, hace uso de un lenguaje que se transforma en un producto de doble significación (12) “que se circunscriben, sustancialmente, a destacar una alterada relación de pareja” (39). Además, que el hombre de rocola o vellonera hace referencia al hombre de la calle, a las clases marginales y, como rasgo característico, al machismo (41), que la emplea para expresar su desamor y despecho. Por lo tanto, los planteamientos de Moscoso, confirman que la selección por el difunto de la letra de la bachata en la vellonera, evidencia, entre el difunto y Ángela, una relación descompuesta y de hombre machista “*Yo soy el hombre que te enseñó a querer y te hizo sentir mujer-canturreó, con su porte de tíguere ácido- Yo soy el hombre que te ajusta, yo soy tu número estándar, de ayer y de hoy y quizá de mañana*” (264).

La relación difunto tíguere permite describirlo como un hombre desvergonzado, dueño del espacio y de todo lo que le rodea. Así que su proceder desenvuelto y espontáneo los verbaliza a través de la letra de la bachata, la cual le sirve de discurso y de postura dominante frente a la mujer. Además posibilita exteriorizar su ideología de tíguere dominicano y de esta manera llevar un

⁴¹Conocida como rocala (rockolas), es una máquina tocadiscos de lugares públicos de música y bebida. Esta funciona con monedas que permite seleccionar canciones para posteriormente reproducirlas. Durante la década de los 60 y 70 fueron muy populares en Hispanoamérica y el Caribe. La vellonera sólo funciona con discos pequeños, aunque ya se han fabricado rockolas para CD.

mensaje asociado con la relación hombre y mujer. En este sentido, Deborah Pacini Hernández planea en *“Bachata: A Social History of a Dominican Popular Musical”* al referirse a las letras de las canciones bachata “Estas canciones, como el habla popular dominicana en general, están llenas de significados ocultos o ambiguos que subvierten los significados oficiales” (23). Arístides Inchasutegui⁴², citado por Pacini “atribuye el uso del lenguaje dominicano para ocultar y al mismo tiempo revelar información” (23). Inchasutegui asegura que esto tiene su explicación en la represión que caracterizó al régimen del dictador Trujillo. De esta forma, los habitantes de la República Dominicana se convirtieron en “especialistas en el habla de los mensajes enmascarados” (23). Por esto Pacini afirma que la letra de la bachata también comunica indirectamente mensajes a través del uso de las imágenes” (23). A partir de los planteamientos de Pacini y de Inchaustegui se puede interpretar que la letra de la bachata canturreada por el difunto, el garbo y el porte de tiguere, estas imágenes en relación con la bachata guardan significados ocultos que trastoca el canal de “comunicación oficial” es decir, la comunicación directa verbal, para transmitir mensajes y conductas machistas a través de comportamientos y posturas.

Entre la letra de la bachata y el difunto con Ángela existe una relación que proyecta los comportamientos esperados del hombre y de la mujer en un sistema patriarcal. Partiendo de la bachata “Voy pa’llá” *“Yo soy el hombre que te enseñó a querer y te hizo sentir mujer”* (264) y en el “El hombre de tu vida” *“Yo soy el hombre que te ajusta, yo soy tu número estándar, de ayer y de hoy y quizá de*

⁴² Cantante, investigador e historiador dominicano. Se ha dedicado a grandes jornadas de investigación sobre el canto, la música, la historia que nos llegan a través de sus escritos y charlas. Posee amplios conocimientos de la historia artística musical dominicana.

mañana” (264) se puede apreciar que ambas comparten la misma afirmación “Yo soy el hombre” cuya frase encierra un pensamiento positivo del hombre hacia sí mismo es decir, el “tíguere dominicano” calificado por Collado como el hombre más hombre que todos los hombres. Arismendy Calderón en el artículo “El tíguere⁴³ dominicano: en el fondo de la psicología de muchos dominicanos hay un tíguere”, lo define como aquel hombre que presenta:

una serie de rasgos a veces pintorescos y en otras propiamente conceptuales. Es muy dado a la parolina, gesticula mucho, habla claro, se ejercita, usa la mentira, se vale de cualquier arma para salir ‘bien parado’, viste ‘bien’, se mueve en un grupo reducido, es intuitivo, divide a la gente en amigos y enemigos. (*Hoy digital*)

El difunto de mentalidad “tíguera”⁴⁴ se vale de la bachata para acercarse a Ángela. Desde la psicología del “tíguere dominicano” dicha actitud de gallardía, gentileza y amabilidad, no es por el reconocimiento del valor de la mujer, sino por su mentalidad machista por lo tanto, utiliza esta bachata que literalmente parece ser un alago para la mujer, pero esconde la intención de dominio, de poder e instrumento utilizado en la conquista.

Se produce una hipermasculinidad caracterizada por el sexo y la presencia varonil. Contrario al violinista que proyecta una imagen afeminada y carece del miembro viril. La mujer es pasiva, dependiente y objeto, mientras que él es decidido, de acción y

⁴³ De acuerdo a Lipe Collado en *El tíguere dominicano* la palabra tíguere está influenciada por el significado felino. Collado afirma que con la ocupación haitiana esta palabra se incorpora al habla dominicana. La palabra “tigre”, pronunciada en el creole de Haití como “tiguerrrrr” (arrastrando “la ere”), la popularizaron las tropas haitianas que ocuparon a Santo Domingo desde 1822 hasta el 1844 para designar a los jóvenes que deambulaban libremente haciendo y deshaciendo. Además, añade que el uso de esta palabra se refuerza con la influencia de la radio y la música cubana.

⁴⁴ El Tíguere es un ser de psicología propia cuyas leyes consiste en “salir bien” de cualquier situación problemática o “caer parado” (13). Collado expone que “las madres dominicanas que son de mentalidad tradicional y conservadora, han contribuido a difundir un concepto erróneo respecto del Tíguere. Para esas madres “el tíguere” es un delincuente o está en el camino de serlo. Sencillamente, es un ser pernicioso” (Collado 14).

determinado. Desde el título, “Voy pa’llá”, la bachata muestra una connotación de dominio y apoderamiento del espacio físico y del cuerpo femenino. Refleja el carácter decidido del hombre, que no hay quien lo detenga, conducta propia del tíguere dominicano quien no conoce la pasividad.

La letra de la bachata hace uso de una frase común en los labios de los hombres a través de la cual manifiestan su narcisismo “*Yo soy el hombre que te enseñó a querer*” o que “*te hizo sentir mujer*”. Como expresa Montellano Porto en “Trastornos de la Personalidad Narcisista” la conducta de estos arquetipos se destacan por un modelo global de grandiosidad, la necesidad de admiración, comportamiento o actitudes arrogantes, sentimiento grandioso acerca de la importancia de ellos a través de la exageración de talentos. También agrega que el individuo narcisista posee la creencia de que es un ser “especial” y “único” con una expectativas irracionales de un tratamiento favorable u obediencia automática a sus expectativas (190). Ambas expresiones de la letra de la bachata, asociadas al comportamiento narcisista del difunto, hablan de un hombre que enaltece su condición de hombre patriarcal del cual se desprenden roles de oposición: primero, la personalidad del hombre como un sujeto de acción y segundo, la actitud pasiva de la mujer. La letra canturreada por el difunto expresan que es el hombre quien despierta la sexualidad de la mujer y quien lleva la dirección y control en la misma. También, busca recalcar o destacar los rasgos de la masculinidad es decir, que se adueñó de su virginidad al considerar que fue el hombre que la enseñó a querer y la hizo sentir mujer. Se construye a la mujer como un objeto asociada con el sexo como función principal. En este sentido Ley Diana Muñoz Guirales y Jaime R. Reyes Calderón en

“Parodia de la figura del donjuán en Los Pañamanes y Señora de la Miel de Fanny Buitrago” expresa que

en nuestra cultura machista, donde las reglas de conducta viril exigen del hombre un narcisismo patente, como vuelta neurótica hacia la contemplación de su propia genitalidad, de su propio placer, de su propia satisfacción, cultura en la que se exige demostrar la virilidad por la acumulación irreflexiva de seducciones y conquistas; cultura en la cual la mujer se identifica solamente como “cosa” para evaluar el funcionamiento genital del varón (31).

Por lo tanto, en la novela, a través de la letra de la bachata, se representa al hombre ejerciendo conductas narcisistas que son comportamientos similares a las del hombre del sistema patriarcal, las cuales terminan representando al sexo masculino en la relación género como el prototipo de la supremacía y a la mujer como un individuo de segunda categoría.

Por otro lado, además del difunto proyectar su personalidad narcisista a través de la letra de la bachata, existen otros comportamientos del mismo como tiguere o chulo. Los estudios de Lipe Collado publicados en *El tiguere dominicano* lo llevaron a determinar una clasificación de este modelo de Don Juan dominicano. Lo caracteriza como un hombre valiente que se inclina por la bebida por “la vida alegre” de los “cabarets”, como se designaba hasta décadas atrás a los centros de prostitución (108-109). Este arquetipo masculino se destaca por su bravura y atrevimiento que enfrenta todo peligro con la intención de impresionar a la mujer que desea conquistar. Como plantean Muñoz y Reyes “no existe un solo tipo de donjuán, ni un solo esquema de

interpretación de las actividades donjuanescas “(32). Por lo tanto entre el tíguere dominicano y el Don Juan existen unas líneas comunes: dominio, poder y la mujer como objeto

el contexto del machismo hace de la dinámica donjuanesca, no una ruptura revolucionaria, sino una continuación de lo establecido, un soporte a la desigualdad, una perpetuación de una actual ideología patriarcal que no permite otros términos de relación que no sean los del temor y la opresión de la mujer (32).

Ambos forman parte de una tradición social de las relaciones afectivas en la relación de género. Las dos representaciones proyectan poder, desigualdad, superioridad en el hombre y sumisión en la mujer, perpetuación de la dependencia femenina y la misoginia hacia mujer que da soporte a la personalidad masculina a base de miedos y temores. Como expresan Muñoz y Reyes “Definitivamente la dinámica donjuanesca es una prolongación de los mecanismos de poder que sustentan la división y jerarquización opresora de los géneros” (32) en tal sentido ese donjuanismo está representado en la cultura dominicana en el tíguere dominicano. Lipe Collado expresa que:

en la mente de muchas personas la palabra "tíguere" está asociada con el "chulo" de los "cabarets" o prostíbulos. El chulo, y también el individuo que sin ser chulo desenvuelve su vida en los prostíbulos y sus alrededores, vienen a ser un Tíguere, según esta acepción (17).

El chulo, de acuerdo a Antonio de Moya en “Versiones y subversiones de la masculinidad en la cultura dominicana”, es definido en el lenguaje dominicano como “aquellos hombres que viven acosta de las mujeres” (5). Esta relación de tíguere y chulo

en el contexto de la canción denota la relación de género dispar que se desprende de la bachata. Este personaje popular dominicano se refleja en el difunto y la letra de la bachata insertada en el texto de la novela. Sin dudas el tíguere es considerado como el típico hombre Don Juan dominicano por excelencia y el estereotipo macho (7). El hombre que nos describe y su relación con la mujer, Ángela, se destaca por su interacción con el prostíbulo, su hombría, su valentía y sus poses exhibicionistas “el antiguo amador caminó con garbo hacia la vellonera y puso un popurrí de bachatas, tal si rasgare las cuerdas del alma de la amada con la punta de un cuchillo” (264).

A través de las distintas definiciones dadas por Collado en el contexto de la letra de la bachata se puede caracterizar entre el difunto y Ángela una relación de dependencia y poder. La letra de la bachata sirve como vehículo de comunicación de la cultura popular y se hace eco de las prácticas culturales en cuyos discursos prevalece la discriminación, los roles y los estereotipos del sistema patriarcal. Las relaciones de género son representadas a través del prototipo ideal de la mujer que se espera socialmente, siendo la depositaria del sentimiento y las expectativas del hombre. Además, es estereotipada como loca y toda la carga social negativa que eso conlleva. Por otro lado, al hombre lo definen como un modelo revestido de cualidades positivas dueño del discurso y ejemplo del “tíguere dominicano” que es capaz imponerse en la vida de la mujer aun después de muerto al delimitarla y encarcelarla a través de la viudez. Estos discursos los hacen desde un lenguaje dicotómico y jerarquizado respondiendo así al modelo de la relación de género de la sociedad dominicana y de lo que debe ser un hombre y una mujer: control/ descontrol y orden/ desorden.

Este hombre atrevido y arriesgado se refleja en el hombre de burdel amante de la bachata como sucede con el difunto imaginado por Ángela junto a la vellonera y en cuyas letras se puede reflejar su proceder intrépido cuando dice “*Yo soy el hombre que te enseñó a querer y te hizo sentir mujer*”. Esta conducta exhibicionista y de poses enfocadas en el aspecto exterior Lipe Collado la denomina “cuadroso”. El difunto con su porte cuadroso asume posturas armonizadas con el mensaje enmascarado de la letra de la bachata. Su pretensión es salir triunfante y airoso. En el lenguaje popular dominicano el “cuadroso” o asumir posturas de “cuadre” es proyectar una imagen con la intención de ser el punto de atracción de todo su alrededor para ser visto y admirado. El difunto como cuadroso utiliza la letra de la canción como un arma de dominio, un disfraz de halago y alabanza, pero en verdad sus pretensiones son mantener a la mujer en el lugar tradicional asignado por el sistema patriarcal como objeto de satisfacción del hombre. En el popurrí se puede observar el mensaje disfrazado y dicotómico propio de una sociedad patriarcal: cazador y presa.

La bachata en relación con el difunto / tíguere sirve como anzuelo para atraer a la mujer a sus redes. La música popular no es solo un elemento festivo, alegre y del burdel, sino que también se presta para interpretar al hombre de proceder patriarcal, especialmente a aquellos que se distinguen por su interés por las mujeres como un número más. Esta predilección por la mujer está de manifiesto en el difunto cuando emplea la letra de la bachata como anzuelo de conquista en el burdel, lugar de fiesta, regocijo y bebida en la celebración del carnaval. La utiliza para atraer la atención de Ángela, y a través de la misma busca conquistarla, enamorarla y seducirla, lo que le da primacía en el contexto de la novela frente al violinista.

3.3: “Yo soy tu hombre, yo soy tu número estándar”

Por otro lado, en la bachata “El hombre de tu vida” el discurso masculino continúa con el mismo popurrí discursivo: dominio de la masculinidad y el estereotipo hombre –mujer “*Yo soy el hombre que te ajusta, yo soy tu número estándar* “. La letra de esta bachata expresa la hegemonía masculina que ostenta el poder, asume el derecho de ordenar, establecer y construir la sociedad que responda a sus exigencias. Ajustar a la mujer implica conformarla y acomodarla a las reglas establecidas según el sistema patriarcal. Él es el que acomoda y compone a la mujer, por tal razón es la locura de Ángela, su ausencia ha creado en ella el desorden es decir, la locura. Su partida rompe ese orden. Él es quien asume la dirección y por tanto, la parte subordinada la mujer, es quien se deja manejar, encajar en el puesto que él establece para ella dentro de la sociedad. “*Yo soy el hombre que te ajusta*”, quien la acomoda en los espacios privados y asignados para ella a través del poder que le confiere la masculinidad socialmente aceptada. Por tanto, la mujer que encaja y se adapta es porque cumple con el rol pasivo. Ángela representa ese ideal. Ella se adaptó al modelo patriarcal establecido por los hombres y cuya hechura es el difunto a pesar de su ausencia física. Esto significa adaptación a las normas establecidas las cuales ella cumple fielmente: fidelidad, respecto, complacencia y servicio que desemboca en el luto y la pérdida de su identidad a través de la locura. Es decir, la masculinidad representa la firmeza, orden y la estabilidad; y ella es manejable e inestable. Además, la visualiza como un ser incompleto que lo necesita, “*Yo soy tu hombre*”, “*Yo soy tu número estándar*” (264). El hombre estándar, es el que sirve de modelo para establecer un parámetro de la masculinidad y de hombría porque él cumple con el prototipo social que siguió patrones establecidos y a la vez servirá como

referencia de lo que debe ser y compone a un hombre en nuestra sociedad patriarcal. Para ajustar las partes tienen que compenetrarse y complementarse. Esto sucede con Ángela y el difunto. Esta relación es como un rompecabezas donde las partes masculinas y femeninas deben encajar y ajustar para poderse sostener y formar la estructura de una relación desigual y asimétrica. Así la representación masculina necesita la pieza femenina que se ajuste al modelo esperado, y por ende, dando como resultado la dicotomía estereotipada entre Ángela y el difunto: razón/ irracionalidad; alegría/ tristeza. Sin dudas este pensamiento dicotómico está presente en la letra de la bachata aquí analizada, la cual reproduce los mismos discursos y estereotipos que se desarrollan en los discursos nacionales dominicanos. Por tal razón es que Danny Méndez en “La bachata del gay volador: el desafío a la (Homo) sexualidad y la identidad dominicana en la música de Andy Pena en Bachata del Ángel caído” afirma que la bachata como género musical “no es un espacio liberal en donde se deshacen todos los ataques hacia las mujeres” (56), quedando visualizada la tendencia machista de este ritmo musical en la dinámica de los personajes y en los roles y estereotipos asignados a la mujer.

La letra de la bachata asociada a los gestos y a los comportamientos del difunto en relación a Ángela, comunica mensaje de dominio, de perpetuidad y pertenencia de la mujer hacia el hombre. Esto se puede analizar desde la letra de la bachata “*yo soy tu número estándar, de ayer y de hoy y quizá de mañana*” (264), cuyas letras guardan mensajes enmascarados en el garbo y en el porte que acompaña al difunto. En estas letras el hombre se proyecta como un Don Juan o macho en el lenguaje dominicano. Lo mismo que representa el difunto para Ángela. El difunto se adueña de Ángela a través de la locura, el luto y sus oraciones como en la relación de género proyectada en el discurso

de la letra de la bachata. Es el hombre de su vida a pesar de que falleció y de que otros la pretenden como, por ejemplo, el violinista. Ella sigue atada al recuerdo proyectando al hombre como un ser insustituible. Muestra la necesidad y la dependencia femenina por el hombre más allá de la vida terrenal a través de Ángela y su consagración y entrega, simbolizando a la vez su muerte. Es decir, una vez que fallece el hombre de alguna manera también significa el fin de su vida como medio de realización personal. Él, en cambio, no le pertenece a ninguna mujer mientras ellas son de su uso exclusivo, soy tu hombre “*de ayer y de hoy y quizá de mañana* (264). Denota una visión de la mujer objeto que tiene tiempo de expiración o de uso. Esto muestra la ideología machista al considerar que el hombre puede poseer y cambiar de mujer, mientras a la mujer se le acusa y desvaloriza cuando posee más de una relación o no guarda el luto debido ante la ausencia material del compañero. Construye al hombre como un marcador indeleble en la vida de la mujer. Él es un sello que marca y estampa su poder y dominio más allá de todo planteamiento razonable y para toda la vida. La relación de género que se refleja a través de la letra de la canción y Ángela con el difunto, es una relación de dominio-sumisión y de paternalismo-dependencia.

Por otro lado, y en oposición a este hombre tíguere, se encuentra la mujer, si el hombre encarna lo positivo, en lo inverso, la mujer representa y asume lo negativo. La repetición del “Yo soy” en la letra de bachata transmite el discurso de superposición del “Yo” masculino sobre la mujer. Él representa superioridad. Aquí se plantea la visión dicotómica del género superioridad-inferioridad. Por lo tanto, se ve a la mujer como un ser inferior a pesar que de primera impresión, aparenta la bachata comunicar un supuesto elogio a la mujer realmente que lo que destaca es un narcisismo.

La realidad es que muchas veces estos modelos esperados de la mujer se reafirman desde el mismo discurso de las víctimas. Los patrones esperados por parte de la mujer a partir de la afirmación en la letra de la bachata “*soy el hombre que te ajusta*” en palabras de Norma Fuller en *Masculinidades: Cambios y Permanencias* afirma que la necesidad de lo hegemónico y lo dependiente se definen y constituyen mutuamente (24). El hombre hegemoniza el poder; para mantenerlo y aplicarlo debe crear y ajustar a la mujer capaz de llevar a la práctica el imaginario masculino. En esta relación Ángela asume el papel tradicional, es decir, ante las letras de la bachata ella responde de forma conservadora y se convierte en el modelo de la mujer del tíguere, lo que reafirma el papel del hombre en la sociedad dominicana “Ángela asintió emocionada y susurró: “-*Para mí, mi amor; para mí, mi vida, que tú eres mi macho, el que me domina-* y extendió los brazos en el vacío para recibirlo” (264). La relación entre ambos reproduce prácticas culturales reforzadas por la sociedad patriarcal en la que se ve al “macho” como el prototipo de un hombre verdadero. Cuando Ángela manifiesta “que tú eres mi macho” “el que me domina”, reafirma su debilidad por ser incontrolable o loca y por lo tanto, necesitada del dominio masculino el cual es el control, la fuerza. Contrario a las otras mujeres en la novela, Ángela es la única que no está consciente de su subordinación y opresión.

Las letras de las bachatas “El hombre de tu vida” y “Voy pa ’llá” de forma literal no expresan un mensaje directo de insultos y de ofensas a la mujer, sino que el mismo es disimulado en un lenguaje aparentemente positivo hacia ella, pero detrás del mismo se esconde el verdadero sentido que es de dominio y superioridad versus la inferioridad, el sometimiento y la pasividad. Como expresa Alda Facio que las “dicotomías jerarquizadas

en función de lo masculino, han sido oscurecidas por los discursos que, en forma compleja y poco sincera glorifican y enaltecen lo femenino” (63). Es decir, que el hombre explota y oprime a las mujeres en el mundo real y en los discursos las colocan en un pedestal y las atesoran en su fantasía (63). Estos planteamientos de Facio se aplican en la relación entre Ángela y el difunto que en la letra de la bachata aparentemente la enaltece, pero su conducta de tíguere, Don Juan y narcisista reflejan su machismo. Igual sucede en la sociedad actual que aparentemente ofrece espacios de realización y participación a la mujer, pero la realidad es diferente. La letra de la bachata de sus inicios y a mediados de la década del 60,70 y 80 refleja un ataque directo hacia la mujer proyectando abiertamente un lenguaje misógino. En la actualidad se sigue el mismo lenguaje y mensaje, solo que se proyecta mediante un lenguaje disfrazado como plantea Deborah Pacini.

Entre Ángela y el difunto hubo una ruptura transitoria de lo establecido donde el hombre es el proveedor y autónomo. Esa dependencia de difunto significó un aparente espacio de dominio de la mujer que como en la realidad social terminó víctima de los roles y estereotipos de loca, viuda y vieja.

Al utilizar las letras de ambas bachatas en su condición de tíguere o chulo y narcisista, le da otra connotación, ya que el tíguere es mujeriego y mantenido por las mujeres, por lo tanto, la mujer es vista como un objeto que cuando se apodera de su sexualidad y rompe el contrato social es acusada como victimaria del hombre como sucede en la representación de la mujer en el bolero.

3.4: “Mi selva querida, que está triste y está fría”

El bolero a través de sus letras, ha servido de biografía amorosa de la sentimentalidad de los enamorados en Hispanoamérica y el Caribe. Asimismo, estas se caracterizan por su sentido transgresor y representa en la novela *Carnaval de Sodoma* un canto al frenesí amoroso, al quebrantamiento de las relaciones de géneros y la oposición de las relaciones sexuales normativas. Como plantea Iris M. Zavala en *El bolero: Historia de un amor* señala que el “bolero es un saber, una forma de conocimiento” (103) y su mensaje “constituye, en cierto sentido, una confirmación de la experiencia de la vida, de la norma social, de los valores de la comunidad” (65). Es decir, los boleros sirven como vehículo para conocer la sociedad y dicho conocimiento abarca los estilos de vida, las normas sociales, culturales y las creencias que rigen las relaciones de sus integrantes, particularmente las de género. Sobre este punto, Francisca López en “Vivir en bolero: Te trataré como a una reina”, afirma que “los hombres y mujeres funcionan dentro de la ideología de género dominante que reproducen los boleros, la misma que la tradición occidental ha perpetuado también a través de la poesía amorosa, la ficción, la cultura popular, etc.”. Así, cuando la mujer decide no perpetuar el rol asignado por la sociedad se le acusa y señala como causante de los males del hombre.

La temática de los boleros—enamoramientos, rupturas, abandonos e infidelidades—está usualmente fundamentada en la oposición patriarcal entre hombres y mujeres. Estos suelen representar los duplos víctima/victimario, bueno/malo, pasivo/activo, moral/inmoral, etc. Según Francisca López, la bondad, la pasividad y la moralidad se asocian con la víctima; mientras que la maldad, la actividad y la inmoralidad con el victimario. Pero, en la versión patriarcal tradicional del bolero la

víctima es muchas veces el hombre y el victimario la mujer. López usa el término “activo” de manera negativa en el contexto de los boleros en el que los victimarios son mujeres contrario a lo establecido en las convenciones sociales de género donde lo femenino debe ocupar el lado de la pasividad en el binomio activo/pasivo. Sin embargo, cuando esto no se cumple en el terreno amoroso y rompe un contrato social tácito, el hombre se presenta como víctima y la mujer se visualiza como un ser sin sentimientos y causante del dolor del hombre que al no ser correspondido pasa a ser su acusador.

Frances R. Aparicio en “Entre la guaracha y el bolero: un ciclo de intertextos musicales en la nueva narrativa puertorriqueña” destaca que “el bolero se caracteriza en su temática por la ausencia de la mujer la que da lugar a la necesidad de catarsis por parte del hombre” (82). Es decir, el bolero cuenta, desde la perspectiva masculina, el estado emocional del hombre producto de la ausencia, falta o abandono de la mujer. El hombre lo utiliza como desahogo y verbaliza su tristeza tomando como vehículo las letras del bolero. Además, agrega Aparicio, que con frecuencia dicha catarsis tiene lugar en una barra o club nocturno luego de una borrachera (82), manifestándose de esta manera la masculinidad patriarcal en la asignación de espacios públicos, la calle y lugares fuera de la casa, para el hombre y los domésticos, como la casa, para la mujer.

Los planteamientos de Francisca López sobre el bolero en torno a las convenciones sociales y el papel que se espera de la mujer y del hombre, y los de Aparicio, del bolero como catarsis del hombre, se encuentran en la novela *Carnaval de Sodoma*. Es decir, la relación de género representada en el bolero, se presta para una representación simbólica de la transgresión social del papel del hombre, y la relación de géneros en la sociedad dominicana.

En la novela el inspector, el poeta Edoy (el poeta) y Tora viven una historia apasionada con la Princesa de Jade a través de encuentros eróticos producto de las alucinaciones ocasionadas por una infusión suministrada por Lú-shi. Una vez ingieren el brebaje, alucinan, suben a la segunda planta del burdel y se encuentran con la amada quien en realidad es el chino Changsán vestido de mujer. Los tres hombres quedan atormentados, obsesionados y anhelan volver a estar con la mujer de sus fantasías. Ellos viven soñando con la amada princesa sin saber que es producto del travestismo de Changsán.

El travestismo masculino representa para el orden patriarcal y la masculinidad hegemónica una transgresión mucho más seria que el femenino, una visión con una larga historia. Rudolf M. Dekker y Lotte C. Van Pol en *La doncella quiso ser marinero: Travestismo femenino en la Europa (siglos XVII -XVIII)* así lo confirman al observar que en los siglos 17 y 18 el travestismo masculino se consideraba mucho más reprensible que el femenino, pues implica la degradación del hombre. La mujer, al hacerlo, solo pretende ser mejor, ser hombre. El travestismo pretende llamar la atención hacia el concepto de la construcción de género y critica a la sociedad patriarcal. Por esto, María del Carmen Castañeda en “Travestismo textual: ruptura con la ideología imperante”, destaca que la condición y configuración primordial del travestismo se basa en la desestabilización de las jerarquías de género y que el uso de vestuario es una máscara que revela más de lo que oculta en tanto expresa un deseo o fantasía escondidos.

El recurso del travestismo en la novela funciona como máscara, y como tal no es un recurso inocente dentro de la narración, sino que puede verse como una metáfora de oposición y crítica a la sociedad. José Ignacio Díez Fernández en el ensayo “Reflexiones

teóricas y casos prácticos de travestismo en Cervantes: El hombre vestido de mujer” plantea que la presencia del travestismo en la literatura responde a una postura de rebelión contra un orden natural. La presencia de hombres travestidos en mujeres, en la literatura, puede obedecer a una variedad de intereses: la fascinación por lo prohibido (también mantenida con fruición en los carnavales), la trasgresión social, la ruptura de los roles sexuales, etcétera (145-146).

Estos planteamientos los secunda Alexander Prieto Osorno, en “Últimas modas literarias en Latinoamérica: La moda travesti” quien señala que el travesti posee atributos exóticos y festivos, propios del carnaval y, además, este elemento en la literatura sirve “para el cuestionamiento o la burla de los estereotipos sexuales y la “moral tradicional” de América Latina.

En el caso específico de la novela *Carnaval de Sodoma* se puede apreciar esto en la sociedad dominicana. El juego de disfraces carnavalescos y la vida en los márgenes sexuales y sociales de estos personajes, en especial de Changsán, son usados por el narrador para describir nuevas perspectivas de la realidad dominicana. Esto se debe a que el travestismo juega un papel destacado en el carnaval dominicano. Evidenciado en sus personajes principales que son travestis y son figuras centrales en los carnavales de la isla caribeña y están representados por hombres que se visten de mujer acentuando las dimensiones del busto y el trasero. Por tal razón, el travestismo como elemento carnavalesco como el bolero dentro de la novela, se prestan para una interpretación desafiante de la relación de género tradicional de los tres hombres con la Princesa de Jade y la sexualidad.

A través de Changsán y su personalidad oculta en el travestismo se afirman los planteamientos de Bajtín en torno al carnaval sobre la abolición provisional de las relaciones, la negación de la condición oficial y el uso de máscaras. El travestismo les permite a estos hombres, Changsán, el inspector, Edoy y a Tora, convertirse en amantes, dando espacio a una relación imaginaria, transgresora y provisional. Por momentos, como en el carnaval, Changsán niega su condición de hombre para convertirse en mujer. Para llevar a cabo esta negación se apodera del maquillaje y el vestuario, máscaras que le proveen un momento de alegría, escape y libertad. Según Bajtín el carnaval es una fiesta donde todos son iguales y reina el contacto libre entre individuos normalmente separados en la vida cotidiana por las barreras sociales (12). A través del travestismo de Changsán no solo se relaciona con los hombres de burdel, sino que también se acerca al padre Ponciano. Changsán, en silencio y oculto, rompe tabúes y reglamentos sociales, viviendo a escondidas relaciones que la sociedad dominicana rechaza y silencia. Es importante notar que aunque el travestismo transgrede las normas sexuales y de género, la novela reproduce la heteronormatividad (heterosexistas) en el sentido que el travesti es figurado como villano, pues abusa de su mujer y engaña a los hombres. Además, es “un extranjero,” lo que denota el travestismo como algo externo a la sociedad dominicana.

Changsán disfruta su transformación, la satisfacción de convertirse en mujer, lo que, a la vez, es un proceso de encontrarse con lo que desea vivir. Para Bajtín las máscaras expresan la alegría y las reencarnaciones, una alegría relativa y la negociación de la identidad, la auto-identificación y coincidencia consigo mismo por lo que afirma que: la máscara es una expresión de las transferencias, de las metamorfosis, de la violación de las fronteras naturales, de la ridiculización, de los sobrenombres; la máscara

encarna el principio del juego de la vida (36). Como expresa Casteñeda “un deseo o fantasía escondidos”. Tanto Changan a través de su disfraz como Princesa Jade y el inspector como “Travolta” esconden un deseo reprimido. El inspector como “Travolta” símbolo de masculinidad desea proyectar una imagen de hombría, pero en realidad es una máscara para ocultar sus gustos sexuales y de esta manera cumplir socialmente.

Changsán desea ser mujer y se identifica como “Princesa Jade” y el inspector desea ser varonil y masculino y se identifica o disfraza como “Travolta” que son recursos para esconder sus fantasías y deseos en posturas sexuales contrarias a la norma.

El vestuario, el maquillaje y la máscara de Changsán le permiten a este violar y traspasar las fronteras de género, jugar ese “juego de la vida” descrito por Bajtín y que se lleva a cabo en cada encuentro con los tres hombres y otros, como el padre Ponciano. Su travestismo es entonces una transgresión que invierte el orden tradicional de la relación de género establecida socialmente entre un hombre y una mujer.

En la novela también se presenta esta inversión de la norma en el cuerpo, el sexo. El travestismo sexual es típico de la estructura carnavalesca. La licencia y la inversión que se acrecienta con la caracterización de los falsos machos como sucede con el síndico y su aventura a escondidas con otro joven, que al final de cuentas como Changsán buscan placeres de forma diferente a lo que establece el patriarcado social. En *Carnaval de Sodoma* no se presenta la burla a los homosexuales y las prostitutas, sino por el contrario, los reivindica y les provee un espacio, especialmente a los homosexuales cuya presencia en la literatura dominicana ha estado ausente. El espacio asignado a estos grupos no se hace con la intención de transformar y ofrecer mejores condiciones para erradicar la discriminación y ofrecer alternativas a los mismos sino que la presencia de estos es para

mostrar la realidad social dominicana oculta por cuestiones morales, pero latente en la vida cotidiana. La música en la novela da cuenta de la realidad compleja y carnavalesca de la sociedad dominicana pero no pretende cambiarlas o cuestionarlas. Solo las describe.

Changsán, con ayuda de su esposa Lú-shi, sostiene relaciones sexuales con el padre Ponciano lo que conlleva a la profanación de lo considerado sagrado y respetado por la comunidad. Sagrado, más bien en referencia a lo establecido y a lo aceptado socialmente, no siempre en relación a lo religioso. Julio Caro Baroja en *El carnaval. Análisis histórico-cultural* apunta que “la más clásica inversión propia del Carnaval es la del hombre que se disfraza de mujer y la de mujer que se viste de hombre cosa que siempre fue condenada por la iglesia” (98). La utilización de máscaras, disfraces, travestimiento de actitudes, el cambio de personajes, las ridiculizaciones no solo por medio del vestido sino, de actitudes y pensamientos tiene como fin dar la sensación y apariencia de que el mundo se ha vuelto al revés y ha roto con la seriedad, la autoridad y la jerarquización social. El travestismo le sirve a Changsán como vehículo para expresar emociones que la sociedad no acepta en hombres “masculinos” tales como la gentileza, la pasividad y la sensibilidad emocional, que no son particularmente ni masculinas ni femeninas, pero que el sistema patriarcal se las asigna a las mujeres. En Changsán, a través del travestimos como princesa, se ejemplifican las mujeres estereotipadas a las cuales se las relaciona con los accesorios, los maquillajes, los vestidos, lo hermoso y glamoroso. Además, trata de representar todo lo opuesto a Lú-shi una mujer “embutida en su vestido negro de seda ajado por el tiempo, de mangas largas, que la atrapaba desde el encaje de los tobillos hasta el broche dorado que se abotonaba en el cuello” (50), Changsán, usualmente agresivo y maltratador, puede a través del travestismo alejarse de

la masculinidad que el sistema patriarcal le asigna como hombre. Esta inversión de roles es una crítica social que pone de manifiesto que el género es una construcción en la cual se le asignan roles, papeles y conductas a los géneros como si las mismas fuesen exclusivas de cada uno.

El travestismo de Changsán no solo supone una ruptura, una transgresión o una desestabilización de la binaridad de género, sino que también quebranta el modelo amoroso de la pareja monógama y heterosexual planteada en la letra de los boleros. En “Formas de apropiación del bolero como código retórico de lo amoroso” María del Carmen de la Peza plantea que: “en el bolero el modelo amoroso de identificación legítimo es la relación de pareja monógama y heterosexual” (230), Changsán y los cuatro hombres (el inspector, Eloy, Tora y el padre Ponciano) desarrollan una relación homosexual en la que el primero asume el papel de mujer como la Princesa de Jade rompiendo de esta manera lo heterosexual y la monogamia proyectada en las letras del bolero . Aunque Changsán tenía un falo, no lo utiliza sino que se deja penetrar, lo cual supone el mantenimiento del canon sexual entre el hombre y la mujer. Al no utilizar el falo puede plantearse una relación desigual, de sometimiento y dominio por parte de los hombres hacia él. Esto se puede apreciar, por ejemplo, en su encuentro con Tora

ante el desconcierto de ella, le pidió que no temiera por la flor y le reveló que en la parte trasera del jardín crecía otra de pétalos exuberantes, menos codiciada aunque de deleite similar, que podrían arrancar sin que el dueño de la huerta la echara de menos, pues los hombres de la China no la sabían disfrutar. Así que puso bocabajo sobre el cobertor florido y le levantó la bata hasta las caderas. La inexperta temerosa de que el enamorado se

equivocara de flor, se cubrió fuertemente con sus manos la unión de las piernas. Pasó un tiempo sin tiempo, vacío, en el que la primavera y el verano pudieron sucederse de forma infinita sin que nadie los percibiera hasta que la estaca del jardinero fue penetrando , con firmeza , arrastrando hacia el fondo de la tierra otrora virgen los pétalos destrozados (108).

Esta aparente relación de género entre los tres hombres y el chino transformado en mujer sirve como terreno de lo posible, igual que sucede en el carnaval. La música popular, en este caso el bolero, permite revelar las emociones de los personajes involucrados. En el artículo “El espacio sonoro en Solo cenizas hallaras (bolero) de Pedro Vergés”, Darío **Tejeda**, señala que el uso del bolero se debe a que “los narradores se percataron de que la efectividad de la música para transmitir las emociones de los personajes es mayor que la descripción literaria”. En la novela *Carnaval de Sodoma* el bolero se emplea como vehículo que transmite las emociones de los tres hombres enamorados, ilusionados y melancólicos creando una fusión dramática entre la música y el hecho narrado. La música se funde con la trama y los personajes son definidos a través de esta.

Estos hombres se encuentran tristes y melancólicos porque tienen que partir una vez declarado clausurado el burdel ya que después de varios intentos del propietario Changsán por mantenerlo abierto, fue forzado a su cierre: “Un cartel tapizaba la puerta principal: “Cerrado por Sanidad” (411). El trio desilusionado lamenta que no volverán a ver y tener a su princesa. Ella, la que los atormentaba y que “Nunca compartían entre ellos sus experiencias con la Princesa de Jade, celosos, aunque sospechaban que los tres habían gozado la dicha del mismo sueño” (413). Este silencio, ocultamiento y misterio se relaciona con el carnaval y el disfraz para llevar a cabo la transgresión. Por ejemplo, el

hombre que se disfraza de mujer en el carnaval lo realiza escondido y callado detrás del antifaz o careta. Es así como los tres en el burdel y rodeados de un silencio compartido, en un estado de amargura, de tristeza y de melancolía; el salón se inundó de la voz de José José: *“Yo quiero luz de luna para mi noche triste; para pensar, divina, la ilusión que me trajiste; para sentirte mía, mía así, como ninguna, pues desde que te fuiste no he tenido luz de luna”* (413).

Los tres hombres ilusionados por la Princesa de Jade, desde los roles establecidos en la cultura patriarcal dominicana, el carnaval y Sodoma, permite una lectura de la novela que no responde a la masculinidad hegemónica. La heteronormativa, como en el carnaval, se transgrede posibilitando un mundo “al revés” desde el uso de fajas, de cremas y el llanto del hombre. Además, a esto se agrega el vocablo y las relaciones sexuales de penetración anal, ya que existen creencias de que los hombres que las practican son homosexuales o afeminados. Los tres rompen, transgreden y desestabilizan el símbolo masculino, la jerarquía de las normativas sociales en cuestión de género, respondiendo de esta manera a la Sodoma bíblica, al carnaval en alusión al título de la novela y al bolero como símbolo de ruptura del contrato social. La primera ruptura carnavalesca y desde el bolero la observamos en el inspector a través de la faja, la crema y su obsesión de penetración anal a Lu-shi respondiendo de este modo a un “mundo al revés” en los comportamientos sexuales en la relación de género.

Las conductas sexuales entre el hombre y al mujer en el habla popular dominicana se rigen a través de roles y comportamientos considerados masculinos o femeninos. La relación sexual hombre y mujer, a partir de la norma jerárquica de la sexualidad, se establece generalmente mediante el uso de la vagina y el pene. Por lo tanto, es

considerado poco varonil o que rompen con esta norma aquellos que expresan preferencias o prácticas sexuales con penetración anal ya que la misma desestabiliza las normas de sexualidad. Es decir, la sociedad dominicana, conservadora y de un fuerte arraigo religioso, en la expresión pública, estas conductas sexuales las consideran tabú y muchas veces asociadas a mitos, prejuicios y creencias tales como: que los hombres que practican sexo anal tienen una orientación sexual encubierta y que las mujeres se denigran a través de estas. Sin embargo, Bienvenida Muñoz en el artículo “Relaciones sexuales anales, consecuencias” destaca que de acuerdo a la doctora Ana Rodríguez ginecóloga obstetra del “10 al 20% de las parejas heterosexuales en la actualidad practican el sexo anal con regularidad” (*MiSalcedo.com*).

A través de su lenguaje el inspector transgrede la normativa de las relaciones sexuales tradicionalmente aceptadas y reconocidas en público. Esto se refleja en su comportamiento hacia Lu-shi cuando expresa sus fantasías y deseos reiterativos de penetración anal a la china “A ti sería bueno tirarte de espaldas y metértelo por el culo” (267), “Ajustarte el güebo en seco, sin untarte vaselina, desgraciada, maldita china, puta” (267). También el uso de la faja, símbolo femenino, para transformarse en “Travolta” la emplea para adelgazar, esterilizar su figura que desde el sistema patriarcal y en la cultura dominicana son conductas asignadas y esperadas de las mujeres “Suspiró aliviado al desabrocharse la faja que desde hacía rato le dificultaba la respiración” (192), sumándose a esto la crema para ablaquear su rostro “Con sumo cuidado se untó la crema para blanquear el cutis” (151), retocarse las cejas “Delia lo vio retocarse las cejas en el cristal del cuadro que colgaba de la pared y contemplarse de perfil, de frente, como creyéndose que estaba muy bueno” (191). Todos estos recursos el inspector los utiliza con la

intención de asumir el modelo masculino “Travolta” y así parodiar y burlar las normas de la sexualidad y el símbolo masculino. Luego, en el mismo contexto, se menciona al controversial Michael Jackson, cuya sexualidad se cuestionaba por sus preferencias fuera de la norma. Jackson se inserta en la novela al mencionar su visita a la Vega para contraer matrimonio sorpresivamente con la hija de Elvis Presley, Lisa Marie Presley⁴⁵. Comenta que Delia, una de las prostitutas “lo vio mariposear bajo las nubes densas de los cigarrillos” (191). Mariposear es un término relacionado con la homosexualidad ya que proviene de “mariposa” como popularmente se les denomina a los homosexuales. Estos componentes como Travolta, Michael Jackson y mariposear simbolizan la contradicción, el caos y la desestabilización propuesta por Bajtín en torno al carnaval. Representan las contradicciones de una sociedad que públicamente defienden unas normas que se manifiestan públicamente, pero que en la privacidad se ejerce lo contrario como el síndico defensor de los preceptos sociales y sin embargo mantenía una relación homosexual secretamente con un jovencito.

El inspector está consciente de la implicación en el hombre a nivel social de la práctica sexual anal. En el burdel el Ángel lo enfrenta públicamente sobre su obsesión hacia Lu-shi, su disfraz de Travolta y cómo lo lleva a cabo. El Ángel desata su furia provocando un enfrentamiento físico que culmina con el inspector en el baño y pensando que si tuviera a Lu-shi le practicaría penetración anal “Sentía preferencia por penetrar a las mujeres por detrás. Ante esa conducta sexual, los machos avispados afirmarían que en el fondo el tiguere era maricón” (329). A través de este planteamiento es evidente que el

⁴⁵La boda se realizó el 26 de mayo de 1994. Oficiada por el juez de la Segunda Circunscripción, Hugo Álvarez Pérez, en la ciudad de la Vega.

inspector está consciente de que esta conducta sexual quebranta el contrato social en cuestiones sexuales como se rompen las relaciones de género en el bolero.

Por otro lado está Edoy Montenégodo (Tora, el poeta) como transgresión carnavalesca desde los roles asignados al hombre y la expresión del llanto como una manifestación no masculina o varonil que se traduce al terreno sexual. Este rol lo manifiesta Edoy cuando es la burla de Ángel el ángel por no ganar el concurso de poesías. Ante el proceder burlón de Ángel, Edoy lo golpeó y luego “Entonces estalló en llanto: que es más, sí, él era un comemierda...” (198), “Y fue gritando expresiones como esas entre sollozos. Bajo el silencio de los parroquianos y la vellonera, el poeta, menos rabioso que desengañado, lloró su suerte hasta que las lágrimas se le secaron y el dolor le apagó la voz” (199”). El llanto del hombre, en una sociedad patriarcal, significa el cuestionamiento de la identidad masculina. La construcción varonil establece roles en cuanto a los sentimientos y los afectos en el hombre. Entre estos no está llorar y se dice “los hombres no lloran” puesto que en la imagen de hipermasculinidad este es un rasgo femenino y de hombres débiles o afeminados.

Por último, Ángel el ángel al igual que el inspector y Tora, rompe con la visión masculina para dar paso a la Sodoma como transgresión de las normas sociales y una nueva mirada a la sexualidad masculina. Una de las conductas o acciones con que se asocia a los hombres al homosexualismo en dominicana es al emplear el vocablo “chupar” y “pájaro” o “pájara” asignado a un hombre o a una mujer homosexual o afeminado por su referencia a las alas o vuelos porque cuando caminan parece que vuelan. “Chupar” popularmente se vincula a la mujer en lo referente a las relaciones sexuales y se objeta la masculinidad cuando un hombre lleva a cabo esta acción en su vida

cotidiana, que se interpreta como una alusión poco varonil, masculina y de hombría ya que significa el acto de succionar el miembro masculino. Edoy se encuentra en el burdel con Ángela y Mónica las cuales conversan sobre la interpretación de los sueños. Mientras el Ángel y el violinista observan la escena de oniromancia y se debate la creencia en los significados de los sueños, haciendo referencia a Edoy “afirmó, mientras chupaba un pedazo de hielo” (290). Después, arrestado y en la cárcel por el asesinato hace años de una de las meretrices, el oficial le pide salir a todos de la celda “detuvo por el hombro al Ángel el ángel y le dijo: No, pajarito, tú te quedas aquí un rato más, y lo hizo encerrar de nuevo” (402).

Los tres hombres (el inspector, Edoy y Ángel), desde un análisis del bolero y el carnaval transgreden las tradiciones culturales dominicana, la normativa de las relaciones sexuales, ya sea por el lenguaje, el comportamiento y sus encuentros con la Princesa de Jade. De este modo al romper esta jerarquía de lo varonil y la masculinidad hegemónica permite una lectura de la relación de género desde la transgresión masculina y su sexualidad travestida. Además, posibilita “el mundo al revés” del carnaval y el bolero a partir de las letras del bolero “Luz de luna”.

La letra del bolero, en el contexto de la novela, y las relaciones de los tres hombres con el travesti chino, plantea la relación de género que se genera a partir de estos encuentros. Los tres hombres sufren la nostalgia de sus encuentros con la Princesa de Jade. Estas emociones melancólicas de los enamorados se destacan por la noche triste, la falta de luz, la oscuridad, el abandono, la desesperación al sentir que no poseen el objeto del deseo. La mujer, a la cual se le canta en el bolero, se traduce en un espacio “al revés”. También, la ausencia del goce que disfrutaban en sus prácticas ocultas y posibles

a través de la Princesa de Jade, que al igual que ellos era otro hombre, es la evocación de la amada, caracterizada en la letra del bolero.

En la sociedad el hombre tiene unos roles establecidos que debe responder, mantener y manifestar públicamente y en la intimidad. Cuando no cumple este acuerdo social, este se presenta como víctima y la mujer como un ser sin sentimientos causante del dolor del hombre. Este mismo acuerdo está presente en las relaciones dentro del bolero. En el contexto de la novela y el bolero quien representa esta ruptura es la mujer como símbolo femenino representado en el travestismo del chino. Este, como travesti, convierte al hombre en víctima causándole una lucha interna, el dolor y el sufrimiento por disfrutar y llevar a la práctica libremente los roles no esperados dentro de la jerarquía sexual. Ellos, en sus prácticas sexuales anales y al no ser correspondido socialmente y aceptado en su condición del disfrute de una forma diferente, los lleva transgredir momentánea a través del chino como travesti. Por ejemplo Changsán, un falso “macho” que se oculta tras una aparente heterosexualidad y mostrando posturas machistas reforzadas por la sociedad pero que en la intimidad y a escondidas da riendas sueltas a sus apetitos sexuales homoeróticos. El inspector, con su conducta agresiva, misógina contra la Maura y Lu-shi como mujeres objetos y el Ángel, cuando se burla del violinista por no tener el órgano viril y su imagen afeminada y sin embargo, mantiene relaciones con el chino. A través de ellos se satiriza a aquellos que públicamente llevan un comportamiento contrario a lo que realmente hacen en su intimidad.

A pesar de que el bolero es construido desde el universo masculino, la mujer transgrede el rol tradicional del hombre y usa su poder al provocar el deseo, el dolor y la angustia del hombre. De igual forma lo hace el hombre a través del travestismo como

sucede con Changsán. Él transgrede y quebranta la condición de hombre patriarcal y se aplica el postulado de Bajtín sobre el carnaval y la trasgresión momentánea del orden establecido. Es decir, como en el carnaval, se transgreden las normas de las jerarquías dominantes.

Los hombres recurren al bolero para expresarse, por lo tanto, su expresión va encaminada a proyectarse a través del mismo. Los tres hombres y el travesti en relación con la letra del bolero están atados y esclavizados por el amor al cantar desesperado sus ataduras sentimentales, su relación no permitida socialmente “*Si debo tus cadenas arrastrar en la noche callada*”, “*Yo siento tus amarras como garfios*” (413). Habla de las cadenas que representa aceptar quebrantar la masculinidad que se hace posible por la penetración anal. Arrastrada llevándose a cabo en la oscuridad de un burdel, en la clandestinidad, callada y oculta por los tres. En la noche, haciendo alusión a lo oculto que se debe llevar la misma en el espacio que frecuentan y en la sociedad que comparten. Oculta, porque su práctica “diferente” cuestiona su masculinidad por tanto, transgreden la normativa sexual. Los tres alardean de ser hombres, varoniles y machos, pero en la intimidad apetecían y llevan a la práctica conductas cuestionadas en las relaciones hombre y mujer. Por ejemplo, los tres hombres con el chino. Ellos son los que solicitan romper la norma y ella, la Princesa de Jade, accede: Tora “Así que la puso boca abajo sobre el cobertor florido y le levantó la bata hasta las caderas. La inexperta temerosa de que el enamorado se equivocara de flor, se cubrió fuertemente con sus manos la unión de las piernas” (108). También la Princesa de Jade consiente ante Edoy “Le pidió que se pusiera de espalda y descubrió que en la retaguardia había una entrada por lo que una rosa rosada asomada a sus pétalos anillados [...], [...] y le pidió que se recostara sobre el

césped bocabajo” (239). Por último, ante el inspector “[...] el amante la asió fuerte y la tiró en la cama 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 pagada lámpara trasera (350). Es decir, esto supone, desde el aspecto sexual, que en la novela entre el hombre y la mujer, se rompe la norma como lo establece el bolero.

Por otro lado, en cuanto el elemento femenino presente en el travestismo de Changsán, este es una ficción o mito como lo plantea Alexandra Pagán Vélez en *La construcción del travesti en Sirena Selena vestida de pena* al señalar que:

Los travestis son en sí mismos mitos, son una invención o conversión, surgen de lo socialmente aceptado. Como una respuesta genial a las restricciones establecidas por el orden del padre, los travestis se visten y conforman en sí mismos el mito del género; ese mito que nos lleva a definir y establecer roles atribuidos directamente al género y a la sexualidad (112).

Al igual que el bolero convierte a la mujer en un mito, la idealiza; de igual modo es la construcción del travesti el cual es una mujer ficticia, imaginaria. Convertido en mujer solo desde la perspectiva de los tres hombres, los que reafirman en respuesta a ese hombre –mujer los roles masculino, incluye su relación con la vellonera y la música. La transgresión momentánea de lo femenino en el bolero no es concretada por una mujer sino por un travesti, por un homosexual o bisexual que adopta los roles femeninos. Al final, el travestismo de Changsán, reproduce la visión negativa de la mujer, pues el hombre produce dolor solo cuando se convierte en mujer.

Ambos, Tora y Edoy y el inspector, hacen suyo los versos del bolero relacionando a la mujer con la luna como elemento principal. Pagán Vélez destaca que la luna es símbolo universal de la mujer, de la feminidad y de la fertilidad. Es la figura mitológica que atraía a los marinos a su perdición (114). La Princesa de Jade y su relación con la luna funciona como atracción y perdición. El bolero con su melodía y letra hipnotiza a los enamorados al igual que la luna y la mujer que son vistas como seductoras, provocadoras y a esa similitud se añade al travestismo. La luna en el bolero simboliza a la mujer como objeto idealizado, como algo irreal, mientras que el chino, como travesti, pasa a ser una mujer artificial que, al igual que la luna, los enamorados creen ver en sus encuentros nocturnos. Puesto que no era un gozo real y permanente sino transitorio como sus prácticas homosexuales. Estas vivencias prohibidas y rechazadas, eran plenas y reales solo en el momento que las compartían con la Princesa de Jade. La luna, en el momento de los encuentros con la princesa, también era una fantasía, una ficción. Este satélite que ellos creían ver era el reflejo de la bombilla

Notó que la luna cambió de color, se fue volviendo amarillenta, sol, luz de un desabrido amarillo. Pronto descubrió que estaba enroscada al techo como un simple bombillo y que a su alrededor no quedaban rastros del bosque, solo paredes burdas y pasillos pestilentes (240).

Esta falsa visión de la luna se puede asociar a lo femenino proyectado por el travesti y la heterosexualidad de los tres hombres. Es decir, la luz nocturna que este satélite proyecta que de igual manera no es propia sino un reflejo que recibe del Sol, se asemeja con la falsa feminidad que emana por Changsán, una ficción producto del maquillaje y el vestuario. Tora escuchaba entristecido *“Yo quiero luz de luna para mi noche triste; para*

pensar, divina, la ilusión que me trajiste; para sentirte mía, mía así, como ninguna, pues desde que te fuiste no he tenido luz de luna” (413) . La luz de luna, su ausencia y su búsqueda, son sus prácticas y fantasías con la Princesa de Jade.

Por otro lado, Edoy Montenegro imaginaba a la Princesa de Jade y vibraba al recordar aquella noche de amor. Miraba la luna intacta en su imaginación mientras sonaba en la vellonera los versos del bolero “*que sea plenilunada, azul como ninguna, pues desde que te fuiste no he tenido luz de luna”* (413). Azul es la evocación del otro. En los significados y usos del color, el azul se asocia con el poder, con lo masculino. Por lo tanto, el bolero y el azul, en asociación con Edoy, evoca a la necesidad de sus encuentros a espaldas de la norma.

El bolero y su asociación con la luna devienen de la fantasía que acompaña a ambos, de ahí, que el bolero como símbolo de lo romántico, al igual que la luna, está relacionado con la nostalgia, la expresión de tristeza y la melancolía. Además, la luna es considerada el gobernante de los sentidos y las emociones, por lo que se asocia con lo abstracto y lo inalcanzable como la imagen de la mujer cuyas letras la reflejan la causante de los sentimientos, los lamentos, las angustias, los deseos imposibles y las fantasías.

Estas letras del bolero hablan de un hombre triste y abandonado que expresa con melancolía su pasado de felicidad junto a la mujer que ha partido. La tristeza está asociada con la noche que recobra vida con la luz de la luna como él con la presencia de la mujer que se ha marchado es decir, desde que ella partió no ha tenido vida y alegría. Igual sucede con los tres hombres en el burdel. La Princesa de Jade se asemeja a la mujer del bolero, la que con su partida ha sumido a los tres hombres en la tristeza y en la añoranza.

La mujer, en este caso representada en la Princesa de Jade, es idealizada. Los tres anhelan, sueñan y evocan a una mujer que no existe. Así el bolero en la idealización construye en su letra a una mujer y a una relación irreal. De acuerdo a Frances Aparicio en *Listening to Salsa* sobre la representación de la mujer en el bolero, señala que es ideal e imposible, que traiciona el amor del hombre. Y en cuanto al bolero lo define como seductor, fatal e ingrato (128). El hombre en una situación de abandono es visualizado como un esclavo, sometido, por la mujer que ya no está. Al causar tal desdicha, ella es la insensible, trasgresora e inhumana; la responsable de su melancolía y derrota sentimental. Del mismo modo que la Princesa de Jade ha dejado abandonado a sus amantes clandestinos. Ambos están sometidos en la espera, sin querer partir del burdel en la expectativa de su regreso pues “desde que tú te fuiste no he tenido luz de luna”.

La visión de la mujer descrita en este bolero de José José rompe con el contrato social al culminar en el abandono del hombre, lo que abre el espacio para la queja y la desolación de los tres. Este rompimiento degrada a la mujer y queda el hombre como víctima. En el ensayo “Amor y poder en el discurso femenino del bolero” del libro *Mujeres, Espacio & poder*, José Luis Espinosa Sales, cita a Iris Zavala y dice que “el bolero es una contra sociedad regida por Eros” (28) en la que el hombre y la mujer van a jugar unos roles determinados en oposición muchas veces a los papeles tradicionales que impone la sociedad. El bolero habla de la relación de pareja, pero no de la estándar, sino que se presenta “un mundo al revés” como el carnaval pues “en el mundo real esto suele ocurrir al contrario, o por lo menos así se cree (117). El bolero en relación a los tres amantes y su preferencia y comportamiento no tradicional, sirve de vehículo para poner de manifiesto la relación al revés, la ruptura de las parejas estándar. Como en el bolero,

los tres son artífices de la contra sociedad en el plano de la relación de género construida, reforzada y aceptada.

Indica José Luis Espinosa Sales que la mujer no queda bien en el bolero, no se trata de una muestra de debilidad masculina, sino más bien de sensibilidad masculina o dolor: es un chantaje emocional.

El bolero suena en la vellonera a la vez que Tora, uno de los tres hombres, plasma su vista en el paisaje del cuadro que lo trasporta a sus encuentros con la imaginada Princesa de Jade. Las letras del bolero en este contexto permiten que los personajes exterioricen sus sentimientos y, sobre todo, la pena. En este sentido, Rene A. Campos advierte, al referirse al bolero en “The Poetics of the Bolero in the Novels of Manuel Puig” que la pena reflejada en la música sentimental le permite al hombre enseñar su lado débil, el lado femenino, pero no implica que cambie la relación de dominio frente a la mujer (638). Es decir que el bolero, como espacio nostálgico y sentimental, se presta para servirle al hombre con deseos sexuales diferentes, para que se desahogue y lo pueda hacer sin ser cuestionado o acusado por sus preferencias.

Deborah Pacini expresa que la música romántica en la República Dominicana, al igual que en otras partes del mundo hispano no es neutral, no solo sirve para cortejo, sino que la canción se utiliza para construir y desconstruir las emociones y los estados emocionales (153). Pacini argumenta que el hombre sentado en un bar reproduce una canción relevante en la máquina de discos una y otra vez con el fin de reforzar sus sentimientos. La canción sirve como una voz sustituta para las personas que se sienten incapaces de articular sus emociones y expresar públicamente sus sentimientos más íntimos. Por otra parte, los ayuda a negociar sus relaciones, las emociones y los estados

emocionales (153). Esto les sucede a los tres enamorados en el burdel junto a la vellonera. Por lo tanto, el bolero “Luz de luna” en esta novela no es neutral. El bolero permite construir la personalidad de los tres hombres y destruir la aparente virilidad mostrada ante los demás. Puede dar riendas sueltas a sus sentimientos sin manifestar realmente quién le provoca sus emociones, ocultas e íntimas.

Carnaval de Sodoma como metáfora del Sodoma y Gomorra se puede interpretar a través del travesti en la representación de lo “femenino” y la trasgresión de las relaciones sexuales llevadas a cabo por los tres hombres y el travesti. Sodoma y su destrucción, en representación del burdel y el cierre del local. La muerte y la destrucción de la Princesa de Jade, como la destrucción de la mujer de Lot por su transgresión y rebeldía a las normas. Ambas castigadas por la desobediencia al mandato de Dios⁴⁶. Asimismo, la Princesa de Jade es condenada a la muerte a manos del imitador del cantante Sandro (símbolo de lo varonil y la seducción masculina), por su insubordinación al orden del binario de los géneros. Esto sucede cuando la Princesa de Jade entregada al hombre disfrazado de mandarín es descubierta por el imitador Sandro que salta contra ella y le arranca el tocado de perlas artificiales

el mandarín la observó sin el encanto de la peluca. Estupefacto descubrió que la mujer no era más que un hombre disfrazado. Fuera de sí, se despojó de sus ropajes y de la barba. Sandro se persignó boquiabierto al ver que se trataba del padre Ponciano. El amante, desengañado y herido de burla, agarró al travesti por el cuello y le quitó el maquillaje del rostro con las manos. Al encontrar que el hombre oculto bajo la fachada de la Princesa

⁴⁶ Lot antes de que sea destruida Sodoma y Gomorra escucha el mandato de Dios “no mires atrás ni te pares en toda la redonda. Escapa al monte, no vayas a ser barrido.” (Biblia *Jerusalén*, *Génesis* 19.17). La mujer de Lot desobedece, mira hacia atrás y recibe como castigo que la convierta en una estatua.

de Jade era Changsán, tuvo ganas de vomitar. Lo tiró contra el suelo. En seguida se lanzó contra la mujer que los había espiado. Le arrancó el velo. Ella profirió fuertes alaridos mientras correteaba desesperada por el cuarto. Se trataba de Lú-shi (431).

En medio de todo este caos el padre Ponciano sale del cuarto, toma el pasillo pestilente de cucarachas y llegando a la salida da un golpe a la puerta y se aleja del burdel. El encuentro de la Princesa de Jade con el padre Ponciano dentro del análisis del carnaval Bajtín establece que en el carnaval se reniega de la condición oficial como monje, clérigo o sabio “y no solo los escolares y los clérigos, sino también los eclesiásticos de la alta jerarquía y los doctos” (15). A esto se añade la fusión de lo profano con lo sagrado. Es decir, la desmitificación de lo sagrado que representa Ponciano se acentúa en su profanación o rebajamiento. En la novela, la integración de lo sagrado y lo profano queda simbolizada en la Princesa de Jade y el padre Ponciano como representación de lo eclesiástico y lo establecido socialmente. Princesa de Jade personifica lo libertino, lo mundano, la que ejerce y practica lo anticlerical trasgrediendo lo que la iglesia establece como lo oficial y lo natural en el orden cristiano establecido por Dios. De este modo se pueden apreciar los postulados de Bajtín sobre la amalgama de lo profano y lo sagrado dentro del carnaval.

Mientras tanto, Sandro acorrala a Changsán y a Lú-shi

Cortó con el cuchillo los brazos que se le oponían, las manos que se levantaban como inútiles escudos, las espaldas que intentaban proteger la parte frontal del cuerpo. En medio de la arremetida, a Sandro no dejaba de sorprenderle el hecho de que el hombre no se defendiera, ya que tenía la

creencia de que todos los chinos son maestros de karate. Por extraña caballerosidad, sólo hería a la mujer cuando esta se interponía entre el cuerpo de Changsán y el arma. La hoja de acero entraba y salía teñida con la sangre del hombre taladrando el vestido azul bordado con lotos y crisantemos (431).

El vestido azul simboliza el encuentro de lo masculino y lo femenino: Changsán lo masculino y el travestismo como Princesa de Jade, lo femenino. También Lu-shi y Changsán como Princesa Jade, ambas terminan asesinadas por Sandro, dando espacio a una interpretación de la destrucción de Sodoma y Gomorra todo destruido sin que quede “piedra sobre piedra” como le fue ordenado. Arrojados por la ventana y mirando el arcángel la hora de la destrucción cayendo hacia el fondo de los abismos como si se estuviera hundiendo el mundo. A través del travestismo Changsán disfruta el deleite sexual de los hombres y termina eliminada por transgredir las normas y los roles asignado a cada género en la sociedad patriarcal. Ambos, lo femenino y el travestismo, culminan como grupos discriminados y eliminados por un hombre como representación de la continuidad del poder masculino.

La Princesa de Jade a través de la letra del bolero se construye femenina, culpable, vanidosa, amante de lo exterior, mentirosa e infiel. Además, apoderada de la sexualidad de los hombres, asumiendo un dominio y control pasional y erótico. Sin embargo, a pesar de darle un poder sobre la sexualidad de sus amantes, este poder se convierte en transitorio y ella es víctima precisamente del dominio masculino que la castiga con la muerte.

Sin dudas, la letra del bolero resume las conductas similares del hombre en la sociedad patriarcal, las mismas que se encuentran en el discurso del bolero “Luz de luna” en la imagen de la mujer, la preferencia y gustos sexuales asociados a los hombres. Los tres hombres cantan a la mujer, no como ideal de belleza, sino como elemento desencadenador de sus instintos. Aunque no siempre es así, lo cierto es que, en términos generales, el discurso del bolero es masculino y machista. Si por un lado la mujer se presenta como dechado de bondades y de belleza por otro, es la encarnación de la maldad como la Princesa de Jade que ha dejado a los tres hombres en el abandono. Esta relación de género que integra a tres hombres y un travesti, construye una visión femenina desde una perspectiva negativa al asignarle a ella la responsabilidad del estado emocional del hombre, adjudicándole la culpa y convirtiendo al hombre en la víctima y a ella en la causante. Como plantea Rita De Maeseneer, en el bolero la temática es la culpa de la mujer equiparándola metafóricamente como la Eva bíblica del bolero (85). Dicha similitud parte de que como Eva ha sido modelo de la mujer promotora de la perdición del hombre, así también la mujer se le asigna la responsabilidad de la pérdida del hombre en la melancolía, la tristeza, el dolor y el abandono.

La mujer, en las diferentes letras de canciones en el contexto de la novela, es representada desde la animalización a través de las garras, el gallo y la tígüera. Se les atribuyen características de bruja o hechicera asociada al mal como transgresora de lo establecido socialmente. Además estas canciones emplean el lenguaje como símbolo de agresión y maltrato hacia la mujer, quedando evidenciado el poco avance y progreso desde sus orígenes hasta la actualidad. Esto pone de manifiesto que la mujer continua siendo descalificada y desvalorizada desde las interpretaciones de la música popular,

reflejo de la vida cotidiana. La línea discursiva de los nuevos intérpretes siguen atados a esos lenguajes como la misma sociedad a los roles, modelos y estereotipos de la sociedad patriarcal.

Conclusión

La música popular en la novela *Carnaval de Sodoma* se presta como espacio discursivo en el que quedan expuestas las ideologías y los comportamientos del hombre y la mujer en la sociedad dominicana. Los personajes se apoderan del lenguaje musical posibilitando la manifestación de sus ideas, pensamientos, conductas y prejuicios que, a la vez, también son los de algunos sectores de la sociedad dominicana. Como expresa Frances Aparicio en el artículo “Entre la guaracha y el bolero: un ciclo de intertextos musicales en la nueva narrativa puertorriqueña” “los personajes no tienen un lenguaje propio, sino que se apropian constantemente de los textos cancioneriles de la música popular” (83) y “los hombres construyen a la mujer gracias al discurso de la música” (83). Es así como el lenguaje literario y el musical interactúan para transmitir sentimientos y razonamientos de forma estética.

El texto musical emplea, igual que la literatura, la lengua como material de construcción. Por consiguiente, la música popular juega un papel determinante en la novela y por ello la letra de las canciones analizadas en este estudio de la novela *Carnaval de Sodoma* de Pedro Antonio Valdez, reúne una serie de características que se prestan para estudiar las relaciones de género en la República Dominicana.

En esta tesis se analizó cómo el mensaje transmitido a través de la música popular en *Carnaval de Sodoma* responde a lógicas de dominación del sistema patriarcal. La música popular, específicamente la letra de las canciones de bachata, el bolero, el tango y las baladas permiten explorar y examinar los modelos, roles y estereotipos de géneros en una sociedad machista. Asimismo, la letra de estas canciones proyecta una visión

panorámica de las relaciones de género caracterizada por la falta de oportunidades y condiciones igualitarias de la mujer frente al hombre en la sociedad dominicana.

El análisis de la música popular en la novela mostró que, a pesar de los avances tecnológicos, comunicaciones y de luchas en favor de los derechos de la mujer, estas no comparten con el hombre en igualdad de condición los espacios públicos, de la misma manera que en los ritmos musicales populares que están dominados y liderados por los hombres. Por cuanto, el mensaje que transmiten la letra de las canciones del tango, el bolero y la bachata siempre es a partir de un sujeto discursivo masculino.

La letra de la canción en el contexto de la novela proyecta el sufrimiento femenino, su dolor y amargura producto del engaño y de la utilización de la misma como objeto de placer y de entretenimiento. La música, al servicio de la mujer, le sirvió de vehículo para denunciar y expresar el perfil del hombre que la manipuló a base de mentiras fundamentadas en el ofrecimiento de amor y un estatus social de doméstica a esposa. La música popular en el terreno femenino funge como un recurso acusador, señalizador del hombre, que a la vez es del sistema patriarcal. Esto también envuelve una mujer consciente de la desigualdad y opresión de la que es víctima y la música le ayuda entender su condición y expresar su estado de ánimo vis-a-vis un hombre en particular y las relaciones de género en general.

En el contexto social de la novela las mujeres no ocupan los mismos espacios que los hombres en el desempeño profesional y dirigencial. El discurso de denuncia en esta relación de género solo se muestra como un intento, un breve espacio de protesta y deshago que culmina en la posición inicial de la mujer en el rol de amante abandonada. Por lo tanto, queda de manifiesto que las luchas por brindar espacios igualitarios en

oportunidades y en la relación hombre y mujer es parte de una agenda que debe ser actual y perseverante. Esto con el fin de liberarla de la imagen proyectada en la letra de la canción y en el texto de la novela que de igual modo está latente en la sociedad dominicana.

No importa el contexto y la música popular que se utilice, ya sea una representación literal o simbólica, la mujer se proyecta frente al hombre de forma asimétrica. La música como intertexto en la novela se presta como terreno donde se ponen de manifiesto las luchas y las diferencias en las relaciones de géneros. También, es el elemento de conquista, de seducción y atracción del hombre hacia la mujer. La música popular en la novela, desde los planteamientos carnavalesco de Bajtín, proyectaron la complacencia y el disfrute del hombre por el cuerpo de la mujer, que a la vez es el placer y el gozo de su virilidad. Además, el sexo, el poder, la satisfacción carnal y los placeres asociados al banquete del carnaval, sirvieron como expresión de unas relaciones en caos y una sociedad degradada en el uso del poder masculino tanto social como en la relación de género. Las letras de las baladas “Él me mintió”, “Secretaria” y “Olvídame y pega la vuelta” en el contexto de la novela, están asociadas a conductas machistas en un banquete de excesos por parte del hombre. Las letras de las baladas funcionan como un recurso transgresor momentáneo a través del cual refleja la disputa de los géneros y una inversión de roles “mundo al revés” que no se llega a sostener como la transitoriedad del carnaval.

Esto muestra que la relación de género en la música popular y la novela repiten los mismos esquemas, por lo tanto, el papel de la música en *Carnaval de Sodoma*, posibilita un llamado a la reestructuración de los modelos reflejados. La bachata

empleada por el difunto reafirma un patrón identitario de la masculinidad y el culto al yo masculino. A través de la relación del difunto y Ángela, mediada por la música, se prolonga la hegemonía del hombre en el imaginario social.

La máscara, elemento importante del carnaval, representa la insatisfacción y la presión masculina social frente a roles y estereotipos sociales. Estos personajes masculinos recurren a las máscaras y a los disfraces para transgredir el imaginario social y de esta forma esconder su verdadera identidad como por ejemplo, el inspector y su disfraz de “Travolta” como modelo de la masculinidad, Changsán como la Princesa de Jade y su goce sexual desde la feminidad y el padre Ponciano a través de las máscaras se esconde en busca de placeres y negación de su condición oficial.

La letra de las canciones de intérpretes masculinos como el tanto, la bachata y el bolero reproducen y reafirman los roles y estereotipos acompañados de un lenguaje misógino y grotesco como el carnaval, a través del lenguaje lunfardo. Además, a través de la polifonía musical, la novela *Carnaval de Sodoma*, proporciona espacios a los diferentes discursos sociales, amorosos y de relaciones de género. La letra de las canciones funciona como vehículo a través del cual se hace posible la interpretación del imaginario masculino y vehículo por medio del cual se diluyen momentáneamente las barreras de las jerarquías y el dominio de su discurso. Por ejemplo, el bolero “Luz de luna”, cuyas letras transgreden y logran una ruptura de las normas y del poder masculino sirve como ejemplo de las rupturas sociales y sexuales que se dan en la novela y como representación del carnaval.

Glosario

1. **Literatura:** puesta en escena de la realidad desde la ficción. Cuestiona la verdad científica desde recursos técnicos tales como metáforas, parodias, caricaturas, ironía, sinécdoque, metonimia entre otras, por medio de aprehender la realidad.
2. **Carnaval:** máscara, careta y disfraz como medios para cuestionar la realidad y presentar una nueva concepción de la vida. Se puede relacionar el carnaval como un fenómeno moderno. El carnaval tiene una función ritual.
3. **Sincretismo musical:** el sincretismo es la unión de dos estilos de vida, de dos culturas, de dos civilizaciones distintas que juntas forman una sola, es una especie de mestizaje cultural que toma lo bueno de una y de otra para darnos por resultado una mezcla, normalmente afortunada de razas, de espíritus y de formas de apreciar la vida.
4. **Hibridación cultural:** proceso de conformación, evolución y surgimiento de nuevas culturas. trata de los procesos de carácter sociocultural en donde - estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas-, que constituirán una nueva cultura, que por ende significará un nuevo estilo y forma de vida.
5. **Cultura popular:** aquellas acciones realizadas con independencia del sujeto social interviniente, priorizándose el rol difusor de los medios masivos de comunicación en detrimento del agente productor, quien asiste en forma pasiva a la construcción de fenómenos denominados como "populares", llevados a cabo por "agentes" considerados "extraños" al campo popular y donde lo central pasa por el rol que adquieren las industrias culturales y el sector privado, al masificar

productos que pueden haber sido originados desde los sectores sociales mencionados, pero que en alguna de las etapas de producción, circulación y recepción, ven cambiados las significaciones y los sentidos iniciales.

6. **Masculinidad hegemónica:** la configuración de la práctica del género que personifica la respuesta actualmente aceptada al problema de la legitimidad del patriarcado, la cual garantiza la posición dominante de los hombres y la subordinación de las mujeres. ideología heredada socialmente que reúne características que debe asumir el hombre tales como la negación a la vulnerabilidad, la virilidad, lo racional sobre lo emocional y la relación de dominio y de poder sobre las mujeres.
7. **Complejo de Madonna-puta o la dicotomía Virgen – prostituta:** identificado por Sigmund Freud en la literatura psicoanalítica como un complejo de Madonna-puta o la dicotomía Virgen - prostituta, que consiste en un complejo psicológico en que los hombres ven a las mujeres, ya sea como vírgenes santas o prostitutas degradadas.
8. **Matrix of domination Planteado “Race, class, and gender: An anthology”** por Andersen y Collins como matrix of domination (Matriz comunicación) que propone el análisis de múltiples pero interrelacionadas formas de dominación, de clase, raza y género particularmente (6). En este caso es la intersección de género, ocupación y edad.
9. **Hipermasculinidad:** es un término psicológico para la exageración de lo masculino conductas estereotipadas, como el énfasis en la fuerza física, la

agresión y la sexualidad. Este término puede ser peyorativo, aunque también se utiliza cuando se examina el comportamiento desapasionadamente.

10. **Dicotomía:** las relaciones entre lo femenino y lo masculino cumplen con un discurso restrictivo de género que insiste en el binario hombre/mujer; fuerza / debilidad,
11. **Heterosexismo:** la creencia de que todos los individuos son heterosexuales y que la heterosexualidad es lo normal y lo aceptable. Por lo tanto, el heterosexismo engloba las creencias y las actitudes subyacentes de tal preferencia. El heterosexismo no es monopolio exclusivo de las personas heterosexuales. La gente de cualquier orientación sexual, incluso gays, lesbianas, bisexuales, pueden tener creencias heterosexistas dimanadas de la noción cultural esencialista en la que la masculinidad (el varón) y la feminidad (la mujer) se complementan entre sí.
12. **Masculinidad patriarcal:** es el conjunto de atributos, valores, funciones y conductas que se suponen esenciales al varón en una cultura determinada.
13. **Heteronormatividad:** entendida como un régimen social político y económico que privilegia las prácticas sexuales heterosexuales como necesaria para el funcionamiento de la sociedad y cómo el único modelo válido de relación sexo afectiva, es un discurso y una práctica de dominación colonial de la Europa moderna y su hegemonía en las prácticas sexuales en culturas de todo el mundo es tan reciente como la hegemonía de la propia Europa a partir del siglo XVII.
14. **Travesti:** vestir según el código de imagen del sexo opuesto al propio”, sobreentendiendo por sexo: sexo genital.

Bibliografía

- Adet, Manuel. "Enrique Santos Discépolo." *El editorial.com*. 3 Jul.2010. Web. 25 Nov. 2013.
- Aparicio, Frances. "Entre la guaracha y el bolero: un ciclo de intertextos musicales en la nueva narrativa puertorriqueña". En: *Revista Iberoamericana LIX*, 162-163 (enero –junio): 73-89.
- Listening to Salsa: Gender, Latin Popular Music, and Puerto Rican Cultures*. Middletown: Wesleyan University Press, 1998.Impreso.
- Andersen, Margaret y Patricia Hills Collins. *Race, class, and gender: An anthology* (7th ed. pp. 1-16) In M. L. Andersen and P. Hill Collins (Eds.), Belmont, CA: Wadsworth. (2010). Impreso.
- Alberdi, Inés y Natalia Matas. "Orígenes y evolución del código patriarcal".*Espai-temps*.
- Alcaide Ramírez, Dolores. "I'm Hispanic, not Black": Raza, locura y violencia en *Geographies of Home* de Loida Maritza Pérez". Purdue University. Web. 6 Mar. 2013.
- Archetti, Eduardo. "Argentinian Tango: Male Sexual Ideology and Morality," Unpublished paper, Department of Social Anthropology, University of Oslo. 1988. Web. 23 Mar 2013
- Aschner Restrepo, Camila. "La Música en las Fiestas y Celebraciones del Caribe Colombiano, siglos XVII y XVIII." *Journal Memoria & Sociedad* . N.P. Vol. 9 No. 18. (enero-julio 2005): 78-97 . Web. 23 Nov . 2012.
- Bajtín, Mijaíl. *Problemas de la poética de Dostoievski*. México, FCE, 1986, p.38.Web. 12 Mar. 2013.
- . *Estética de la creación verbal. El problema de los géneros discursivos*. México, d F: Siglo XXI, pp. 248-293. 1982. Web. 5 Feb. 2013.
- . *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento: El contexto de Francois Rabelais* Barcelona: Barral, 1974. 430 páginas. Web. 25 Diciembre 2012.
- . *Carnaval y Literatura. Sobre la Teoría de la Novela y la Cultura de la Risa*. En: ECO, Vol.23, N°. 129, 1971.8 Jul. 2012.
- . Bajtín, M. (1976). "Carnaval y Literatura". En *Revista Eco* (134), Bogotá. pp. 311338. Web.5 Dic. 2013.
- Belotti, Gianini. "Género un concepto para el cambio social". Entreculturas. Redec. ONG Jesuita para la educación y el desarrollo, 2010. Web. 3 Nov. 2013
- Brugos Luengo, Francisco Javier. "Inquisición: La caza de brujas". *Innovación y Experiencias Educativas*. No. 43, Jun. 2011. Web. 15 Ene. 2013.

- Barnabé, Diego. Mario Vargas Llosa y su última novela, "*La fiesta del Chivo*": "Escribir sobre la dictadura de Trujillo es escribir sobre todas las dictaduras", 2000. Web. 23 Nov. 2012
- Benítez Rojo, Antonio. *La isla que se repite*. Editorial Casiopea, Barcelona: 1998. Impreso.
- Bermúdez, Egberto. *Historia de la Música en Santafé y Bogotá 1538-1938*. Bogotá: Fundación de Música, 2000, p. 12. Web. 27 Nov. 2012.
- Baeza Carvallo, Ana María. "“Sabor a mí”. Aura, bolero e." *Voz y Escritura. Revista de Estudios Literarios*, N° 16 (2008): 37-48. Web. 12 Dic. 2012.
- Borges -Triana, Joaquín. "Canción Cubana Contemporánea". *III congreso : Alma, corazon y vida y sus discursos analiticos*. Perú, 2008. Web. 6 Sep. 2012.
- Butler, Judith. *El género en disputa: El Feminismo y la Subversión de la Identidad*. Trans. Patricia Soley-Beltran. Barcelona: Paidós librería, S.A., 2006. Impreso.
- Brennan, Juan Arturo. *Cómo acercarse a la música*. México: S.A. de C.V., 1988. Web. 23 May. 2012.
- Cabanillas, Francisco. Arqueología de las sombras: La narrativa de Marcio Veloz Maggiolo. *Tres secuencias bolerístico en Ritos de cabaret de Marcio Veloz Maggiolo*. Fernando Valerio Holguín. República Dominicana: Amigo del Hogar, 2000: 115-120. Impreso.
- Calderón, Arismendy. "El tíguere dominicano en el fondo de la psicología de muchos dominicanos hay un tíguere". *Hoy digital* 15 Mar. 2012. Web. 14 Oct. 2013.
- Campos, Rene A. "The Poetics of the Bolero in the Novels of Manuel Puig"
- Caponi, Orietta. "Las raíces del machismo en la ideología judeo-cristiana de la mujer". *Rev. Filosofía Univ. Costa Rica*, XXX (71), 37-44, 1992 n.d. web. 25 May. 2012.
- Caro Baroja, Julio. *El carnaval. Análisis histórico-cultural* apunta Carpentier, Alejo. "La cultura de los pueblos que habitan en las tierras del Mar Caribe". *Los pasos recobrados: ensayos de teoría y crítica literaria*: Biblioteca Ayacucho : Caracas, 2003. pp. 88-97. Web. 29 Feb. 2013.
- Castañeda, María del Carmen. Travestismo textual: ruptura con la ideología imperante". *Crítica. c.l* ,20 Abr.2012. Web. 19 Febr. 2013.
- Castillo Zapata, Rafael. *Fenomenología del bolero*. Caracas: Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, 1990. Impreso.

- Catecismo de la Iglesia Católica. "La purificación final o purgatorio". Primera Parte. Capítulo Tercero: artículo 12, sección III. Web. 28 Jun. 2013.
- Centro de Estudio Género Intec. *Situación de las mujeres en la República Dominicana, 2011*. Santo Domingo, República Dominicana: (CEG-INTEC 6), 20012. Web. 23 Dic. 2013.
- Collado, Lipe. *El tíguere dominicano*. República Dominicana: Editora Collado, 2004. Impreso.
- Connell, Raewyn. *Masculinities*. 2nd ed. Los Ángeles, California: University of California Express, Berkeley, 2005. Web. 15 Nov. 2013.
- Conde, Oscar. "El lunfardo en la literatura argentina". Gramma, XXI. Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Escuela de letras. Vol, No. 47 ,2010. Web. 20 May 2013.
- Corral Peña, Elizabeth. "Algunas palabras sobre la carnavalización literaria". *Repositorio Institucional*. México: Universidad Veracruzana, 2005. Archivo PDF.
- Crespo, Onelio Olivera Blanco y Omar Pozo. "Identidad Cultural en el Caribe". *Caribe.net* , Nov. 2005 .web. 2 Oct. 2012.
- Cruzado, Ángeles. "La mujer como encarnación del mal y los prototipos femeninos de perversidad, de las escrituras al cine". Grupo de investigación escritores y escritoras. Verónica Pacheco Costa., 30 Oct. 2009. Web. 9 Jul. 2013.
- Daquino, Mariano. *La transexualidad masculina, coordinadas para pensar este fenómeno*. Tesis. Universidad Argentina John F. Kennedy, 2002. Web. 18 May 2013.
- Da Matta, Roberto. "El carnaval como auto interpretación brasileña . *De palabra y obra en el Nuevo Mundo: Tramas de la identidad*, volumen 4 Klor de Alva et al. Eds , pp 63- 74, Siglo XXI, Madrid 1995. Web. 23 May, 2012.
- Davove, María Isolina. "La condición de la mujer anciana desde la perspectiva del derecho". *Bioética y bioderecho*. Rosario, Argentina . Vol. I, (1996).
- De Beauvoir, Simone. *El segundo sexo*. Madrid: Catedra, 2005. Impreso.
- De la Peza, María del Carmen. "El bolero y la educación sentimental: Sus procesos de Significación y resignación, de lecturas y escrituras diversas". *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, año/vol.VI, número 16-17, 1994. Universidad de Colima, México. pp. 297-308. Web. 23 Dic. 2012.

- De Moya, Antonio. "Versiones y subversiones de la masculinidad en la cultura dominicana". *Perspectivas Psicológicas*. Universidad Autónoma de Santo Domingo, Facultad de Humanidades. Vol. 3-4, Año IV (2003). Web. 24Mar. 2012.
- De Toro, Ximena. "Métele con candela pa' que todas las gatas se muevan. Identidades de género, cuerpo y sexualidad en el reggaetón." *Punto género* Vol. 1, No. 1 (2011): 81-102. Web. 12 Oct. 2012.
- Delgado, Antonio. "El sentido dramático del rito funerario: prácticas de luto de la mujer en el País Vasco y en Portugal. Referentes a partir del arte". *Zainak*: Donostia-San Sebastián: Eusko Ikaskuntza, 2006. No. 28, pp. 411-427. Web. 20 Abr. 2013.
- Dekker, Rudolf M. y Lotte C. Van Pol . *La doncella quiso ser marinero: Travestismo femenino en la Europa (siglos XVII-XVIII)*. España: Siglo XXI Editores de España ,2006. Impreso.
- Díaz, Rossy. "El Carnaval aquí se baila. La Música en el Carnaval Dominicano". El blog de cultura. Web. 8 Nov. 2012.
- Díez Fernández, José Ignacio. "Reflexiones teóricas y casos prácticos de travestismo en Cervantes: El hombre vestido de mujer". *Tres discursos de mujeres: poema y hermenéutica cervantinas*. Madrid: Centro de Estudios Cervantinos, 2004. Impreso.
- Dolores María y Carmen Morales Muñiz. "El simbolismo animal en la cultura medieval". *Espacio, tiempo y forma*. Serie III, Historia Medieval. UNED. Año 1996, n.9. Web. 18 Abr. 1992.1996, págs.229-295. Web. 29 Mar. 2013.
- Dueñas M, Carlos H. "Identidad y productos culturales." *Investigación2.0*. n.d. Web. 2012 may 23.*El Nacional*. "Bachata: discrimen y gloria". 11 Sep. 2012. Web. 25 May. 2013.
- Espinosa Sales, José Luis. " *Amor y poder en el discurso femenino del bolero* ".Mujeres, Espacio & poder. Ed. Mercedes Arriaga Floréz. España: Arcibel editores, 2006. pp 233-246 .Impreso.
- Espinoza, Telba. *La Música Popular como Arena de Negociación en la Literatura Caribeña Contemporánea*. Tesis. Louisiana State University , 2003.Web. 13 Nov. 2011.
- Facio, Alda. "Engenerando nuestras perspectivas." *Redalyc : Otras miradas* .Vol. 2 número 002, (2002): 49-79. web. 25 Feb. 2010.

- Fernández Gonzalo, Jorge . "Elementos carnavalescos en el Quijote del carnaval al libro y del libro al carnaval". *Etiópicas*. Universidad Complutense de Madrid. No. 6 (2010). Web. 2 enero 2012.
- Fernández Poncela, Anna M. "Amor idealizado, llanto y traición en la canción romántica". *Boletín Americanista*: Departamento de Antropología Social y de Historia de América y África de la Universidad de Barcelona, 2005.No. 55p. 101-122. Web. 9 Dic. 2013.
- Fuller, Norma. *Masculinidades: Cambios y Permanencias*. Lima: Perú, 2002. Web. Impreso.
- Freud, Sigmund. "Sobre las más generalizada degradación de la vida amorosa" (1992). *Michel Sauval*. Web. 10 May. 2014.
- Frith, Simon. "Hacia una estética de la música popular", *Las culturas musicales*. Trans. Silvia Martínez. Madrid, 2001. Web. 12 May. 2012.
- Flores Martos, Juna Antonio. Un continente de Carnaval: Etnografía Crítica de Carnavales Americanos. *Dialnet*. Museo de América. No. 9, 2001 , págs. 29-58.Web. 14 de Mar. 2013.
- Gamba, Susana Beatriz. "Feminismo de la igualdad contra feminismo de la diferencia ". *Agenda de las Mujeres*.Web. 10 May. 2014
- García Cuevas, Eugenio. *Lengua en tiempos: sabores buenos, malos y feos*. San Juan, Puerto Rico: Editorial Isla Negra, 2006. Web. 15 Oct. 2013.
- Garcia, Laura Rafaelina. "La fusion de música y literatura en Bachata del ángel caído de Pedro Antonio Valdez. Reflexiones acerca de la pregunta del arte por la pobreza." *Moderna språk*, Vol.105, No 2 ,2011: 77-90. Web. 28 Nov. 2011.
- García Toro, Rafael y Víctor I. "Masculinidad hegemónica, sexualidad y transgresión". *Centro Journal*. Redalio.org. Vol. XIV, Núm. 1, 2002, pp. 5-25. Web. 24 Sep. 2012.
- Gargantini, Aldo Luis. En "La mujer en el tango. Introducción. Contexto histórico, social y político". *Scribd*. 22 May. 2012. Web.16 Dic. 2012.
- Gil Rodríguez, Eva Patricia y Imma Lloret Ayter. *La violencia de género*. Barcelona: UOC, 2007. Impreso.
- Gill, Sam. "Dancing as Seduction-1: Bolero", *Dancing Culture Religion*, 2013.Web. 23 Nov.2013.

- Giovanni, Di Pietro. "Palomos, de Pedro Antonio Valdez." *Mediáisla* .30 Mar. 2012. Web. 16 Agos. 2012.
- Gozo, María Teresa. "Algunos aspectos de la carnavalización en la Guaracha del Macho Camacho de Luis Rafael Sánchez". *Revista Chilena de Literatura*. Universidad de Chile. No. 26 (Nov., 1985), pp. 121-129. Web. 19 Jun. 2012.
- González R., Juan Pablo. "Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos." *Scielo* : Revista musical chilena (2001 V.55 n. 195). Web. 23 May. 2012 .
- Green, Lucy. *Música, género y educación*. Madrid: Ediciones Morota, S. L. , 1997. Web. 14 Oct. 2012.
- Grillo, Elsa B. , Muñoz, Lucía I. y Arovich, Vilma H. "Análisis de las significaciones simbólicas de lo femenino, desde la perspectiva de género, en el discurso de las letras del subgénero musical cumbia villera." *Comunicaciones Científicas y Tecnologías*. Universidad Nacional del Nordeste, 2006. Web. 24 Febrero 2012.
- Hernández Durán, Taty. Personajes impactantes de Carnaval de Sodoma. *Perspectica ciudadana*. 3 Mar. 2003. Web. 15 Jul. 2012.
- Hernández Mella, Rocío y Berenice Pacheco Salazar. "Nueva mirada psicológica al 'ser mujer': despertar, transgredir y renacer en el arte". *Ciencia y Sociedad*. Julio-septiembre, 2009. Web. 8 Mar. 2013
- Izquierdo, Yolanda. *Acoso de una ciudad: La Habana de Alejo Carpentier y Guillermo Cabrera Infante*. Puerto Rico: Isla Negra, 2002. Impreso.
- Intec, Centro de Estudio Género. "Situación de las mujeres en la República Dominicana, 2011". República Dominicana, 5 Jul. 2012. Intec: Instituto Tecnológico de Santo Domingo. 2 Oct. 2012.
- Jiménez Rodrigo, María Luisa. *Mujer y tabaco: la feminización del consumo de cigarrillos en España*. Tesis. Universidad de Granada, 2007. Web. 23 Febr. 2012.
- Kristeva, Julia. *Semiótica*, Madrid, Ed. Fundamentos, 1978, p. 190. Web. 20 Mar. 2014. Linero Montes, Fernando. *El bolero en sus propias palabras*. Bogotá: Editorial Nomos, 2008. Web. 3 Febr. 2013.
- López Lucas, Mercedes. *Dinero y género: socialización victimizante*. Mujer para la salud: atención especializada a las mujeres. Madrid, 30 Abr, 2012. Web. 13 Dic. 2012.
- López Rodríguez, Irene. "La animalización del retrato femenino en el libro de Buen Amor." *Lemir 13* .Brown University ,2009 : 53-84. Web. 8 Agos. 2012

- López, Francisca. "Vivir en bolero: Te trataré como a una reina." *Espéculo* : Revista estudios literarios. No.23, año VIII.Madrid .marzo-julio 2003. Web 16 Jul.2012
- Magrini, Tullia." Ballad and gender: reconsidering narrative singing in Northern Italy". EOL: *Magrini article*, 13 Nov. 1995. Web. 9 Ene. 2013.
- Marulanda Pena, Edison. *La balada, entre besos y voces.Miratón* .Universidad Tecnológica de Pereira, Colombia, 2008. Web. 12 May. 20013.
- Martínez, José Luis. *El músico y la música popular en la narrativa hispanocaribeña.Tesis*. The university of Texas, 1993.Web. 24 May. 2012.
- Martínez, Silvia and Lucas Chiantore. "Entre la música clásica y la música popular: un diálogo".*Comunicación y Música II Tecnología y audiencias*. Barcelona: UOC, 2008.9-23. Impreso.
- Melo, Doris. "El carnaval como transgresor a través de la visión de Mijaíl. Textale., 17 Agos. 2009. web. 11 Abr.2013.
- Méndez, Danny. "La bachata del gay volador: el desafío a la (Homo) sexualidad y la identidad dominicana en la música de Andy Pena en Bachata del Ángel caído (1999) de Pedro Antonio Valdez". *América Latina Hoy*," vol. 58,2011. Salamanca, España. 26 julio 2011. pp. 51-62. Web. 12 May. 2012
- Mercado, Salvador. *Novelas Bolero: amor y música, comunidad y nación*. University of Maryland College Park, 2002.Web. 23 Nov. 2011.
- Mesa, Juan. *Su majestad el bolero: El género musical que cataliza el romanticismo latinoamericano*. About.com, 2 Marz. 2013. Web. 15 May. 2013.
- Middleton, Richard. *Studying Popular Music*. Philadelphia: St. Edmundsbury Press, 2002. Web.23 Abr.2012.
- Morales, Ed. *The Latin Beat: The Rhythms and roots of Latin music from bossa nova to salsa and beyond*. Cambridge: Da Capo Press, 2003. Web. 20 Mar. 2012.
- Moscoso, María Eugenia. *La canción Rocola*. Ecuador: Editoria Conejo, 1999. Impreso.
- Muñoz, Paloma. "Tensión entre las 'músicas tradicionales' y las 'músicas populares' : Paisaje sonoro del sur del Cauca." *Signo y Pensamiento* 52 · Volumen XXVII enero - junio 2008 : 119-133. Web. 23 May.2012.
- Muñoz Guirales, Ley Diana y Jaime R. Reyes Calderón. "Parodia de la figura del donjuán en Los Pañamanes y Señora de la Miel de Fanny Buitrago". *Revista de Ciencias Humanas*. Universidad Tecnológica de Pereira., Vol. 9, núm. 32 (2003). Web. 10 Marz. 20013.

- Muñoz-Hidalgo, Mariano. "Bolero y modernismo: la canción como literatura popular" .*Scielo. Literatura y lingüística* ,2007: 101-120. Web. 27 Mar.2012.
- Olso López, Andrea. "El mecanismo de las brujas: El otro poder, la otra cultura, una visión de género del personaje de la bruja en El mecanismo del miedo". *Letra Sanguínea.* , 27 Oct.2012. Web. 6 Jul.2012.
- Olivera Blanco, Onelio y Omar Pozo Crespo. Olivera, Onelio y Omar Pozo. "La identidad cultural en el Caribe". *Rebelión.*, 30 Ene. 2009. Web. 20 Nov. 2013.
Otero Garabís, Juan. *Ritmo y Nación "descarga" desde el Caribe*. Puerto Rico : Ediciones Callejón, 2000. Impreso.
- Pagan Vélez, Alexandra .*La construcción del travesti en Sirena Selena vestida de pena* .Tesis. Universidad de Puerto Rico, recinto de Mayagüez, 2005. Web. 20 Mar. 2013.
- Pacini Hernández, Deborah. *Social History of a Dominican Popular Music*. Philadelphia: Temple UP, 1995. Web. 12 Nov.2013.
- Paulino Ramos, Alejandro. *La discriminación de la cultura africana en la música dominicana*. Boletín del Archivo General de la Nación, Año LXXII, Vol. XXXV, Núm. 128 . 28 Nov. 2010. pp 151-164.Web. 3 Oct. 2012.
- Party, Daniel. "*Transnacionalización y la balada latinoamericana*". Segundo Congreso Chileno de Musicología, Santiago de Chile, 17 de Enero, 2003. Conferencia.N.P. Web. 1 Febr. 2013.
- Pérez Aldeguer, Santiago. "El ritmo: una herramienta para la integración social."*Ensayos*. Revista de la Facultad de Educación de Albacete .,No. 23 .2008 : 189-196.Web. 23 Jun.2012.
- Perriot, María Celina. "Una Mirada dual: carnavalización en los diálogos de los muertos Luciano de Samosata". *Actas de las II Jornadas Internacionales de Estudios Clásicos y Medievales* (2004) Neuquén. Facultad de Humanidades. Universidad Nacional del Comahue, Argentina. Web. 22 Jun. 2013.
- Podestá Arzubíaga, Juan. "Apuntes sobre el bolero: desde la esclavitud africana hasta la globalización". Redalcy.org. Red Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal, 2007. Web. 18 May. 2012 .
- Porto, Montellano. "Trastornos de la Personalidad Narcisista". *Psicopatología Psicodinámica N°1 Simbólico-Arquetípica*, (2006). N.P. Web. 16 Nov. 2013.
- Plata Ramírez, Enrique. "El Caribe cuenta y canta. Transversalidades del discurso narrativo y el discurso musical. " *Voz y Escritura.Revista de Estudios Literarios*. N° 16, enero-diciembre 2008: 125-145. Web. 7 Abr. 2012 .

- Puértolas, Julio Rodríguez. "El Bolero: Historia de un amor y de algo más." Universidad Autónoma de Madrid (2001): pp.511-527. Web. 28 Mar.2012.
- Prat i Carós, Joan. "El carnaval y sus rituales: Algunas lecturas Antropológicas". *Revista Antropológica Aragonesa*. Instituto Catalán de Antropología, Aragonesa, No. 4, págs. 278-296. Web. 21 Nov. 2012.
- Prieto, Alexander Osorno, en "Últimas modas literarias en Latinoamérica: La moda travesti". *Rinconete*: Centro Virtual Cervantes. 24 Feb. 2005. Web. 17 Jul. 20012
- Procházková, Petra. *Female Characters in the English and Scottish Popular Ballads*. Tesis.Masaryk University. Faculty of Arts, 2011. Web. 20 Mar. 2013.
- Quintero Rivera, Ángel G. *¡Salsa, sabor y control! : Sociología de la Música Tropical*. México: Siglo XXI, 1998. Impreso
- Ramírez Baudet, Rocío. "La publicidad y la transformación de la mujer en el Siglo XX". 27 Septiembre 2012. Reeditor.com. *Ssciologos*. 20 Dic. 2012. Web. 2 Feb. 2013.
- Ramírez, Rafael L. y Víctor I. García Toro . "Masculinidad hegemónica, sexualidad y Transgresión". *Redalic. Org*. Centro Journal. Vol. XIV, No. 1, 2002. Web. 23 Mar. 2013
- Ramiro Martín, María. "Abocados a la parodia: Teoría y pragmática del carnaval". *Jot Down Cultural Magazine* . 13 Feb. 2012, Año 1. Sevilla España. Web. 20 Oct. 2013.
- Ramos López, Pilar. *Feminismo y música: introducción crítica*. Madrid: Editora Narcea, S.A. De ediciones, 2003. Web. 24 Agos. 20012.
- Rodríguez, Hopkins. *Convicciones metafóricas. Teoría de la literatura*. Perú: Fondo Editorial de la Universidad Católica de Perú, 2002. Web. 12 Feb. 2013.
- Rodríguez, Manuel Antonio. "La Salsa colombiana". *Historia y desarrollo de la salsa*. n.d. Web. 12 Oct. 2013.
- Rodríguez Puértolas, Julio. "El bolero: historia de un amor y de algo más". *De la canción de amor Medieval a las soleares: profesor Manuel Alvar "in Memoriam"*Universidad. Ed. Pedro Manuel Piñeiro Ramírez .Sevilla: Autónoma de Madrid, 2004. 511-528. Web. 4 Febr. 2013.
- Rodríguez, Juan Carlos. "De Discépolo al bolero: de la leyenda al mito". *Revista Álabe.*, no. 2 - Dic. 2010. Universidad de Granada *España* .Web. 18 Jun. 2012
- Rosario Vélez, Jorge. "Configuraciones políticas-eróticas del bolero en la narrativa caribeña ." *Revista Iberoamericana, Vol. LXIX, Núm. 205*, (Oct-Dic 2003): 797-817. Web 18 Nov. 2012

- Sábato, Ernesto. *Tango Discusión y Clave*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1997. Impreso.
- Salas, Horacio. *El tango*. Argentina: Editorial Planeta, 2009. Impreso.
- Salvador, Andrés Raúl Oscar. "El [hombre-] lobo como símbolo del tirano= hombre fuera de ley en República". *Cuaderno de notas*. 15 Feb. 2011. Web. 23 Mar. 2013.
- Sánchez-Blake. "Locura y literatura: La otra mirada". *La manzana de la discordia.*, Dic. 2009. Año 2, No.8: 15-23. Web. 27 Oct. 2013
- Sánchez-Blake, Elvira. "Locura y literatura: la otra mirada". Michigan State University. *La manzana de la discordia*, Diciembre, 2009. Año 2, No. 8: 15-23. Web. 20 de Mar. 2014
- Santa Cruz, María Isabel et al. "Aportes para una crítica de la teoría de género. *Mujeres y Filosofía*. Teoría filosófica de género. B.As./CEAL, Buenos Aires, 1994. Web. 10 May. 2014.
- Santos de Araújo, Gisselle María. "El tango argentino y la identidad femenina: Paganismo y cristianismo en la construcción de los mitos culturales de la Milonguita y de la Madre." *Anuario Brasileño de Estudios Hispánicos XIX. No.19* . *Universidade Federal do Rio de Janeiro* ,2009 : 11-26. Web. 22 Oct. 2012.
- Sempruch, Janusz. *Fantasies of gender and the witch in feminist theory and literature*. West Lafayette (2008) : *Purdue University Press*. Web. 21 Jun. 2012.
- Simonovis, Leonora. *Comenzó la rumba música y literatura en el Caribe Hispano*. Tesis. San Luis, Missouri: Washington University, 2007. Web. 9 Oct.2011
- Streingres, Gerhard. "La música en el marco del análisis de la cultura contemporánea: un planteamiento teórico y metodológico." *Política y Sociedad* .,2008, Vol.45 Núm.1: 237-260. Web. 4 Febr.2012.
- Tejada, Darío. "El espacio sonoro en Solo cenizas hallarás (bolero) de Pedro Vergés". *Mediaisla*. 11 Dic. 2010. Web. 1 May. 2013.
- Torres, Vicente Francisco. *La novela Bolero Latinoamericana*. México: Universidad Autónoma de México, 1998. Impreso.
- Valerio Holguín, Fernando. "El orden de la música popular en la literatura dominicana" . *Colorado State University*, 2008, Vol. 8.1& 8.2. Web. 28 Jul. 2012.
- Valerio, Beatriz. *La mujer en la poética tanguera*. *Reeditor.com*. 16 Oct. 2010. 15 Jul.2012. Web. 29 Ene. 2012.

- Vilas, Pablo. "Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones ." *Trans : Revista Transcultural de Música* (1996). Web. 12 Jul. 2012.
- Viñuela Suárez, Eduardo. "La música popular de la literatura al cine: Lenguaje, discurso y significados en Alta fidelidad y The Commitments." *Arbor Ciencia, Pensamiento y Cultura* . Ene-febr. 2010: 107-116. Web.19 May. 2012
- Vitales, Luis. "Música Popular e Identidad Latinoamericana." *CEME : Centro de Estudio Miguel Enríquez*,2000: 1-20. Web.19 Dic. 2011.
- Zarate Rosales, Alberto. Las canciones populares comerciales y la construcción de relaciones de género e identidad. *III Congreso Alma, corazón y vida : la canción popular y sus discursos analíticos*. Lima, Perú, 2008. Web.3 Febr.2012
- Zavala, Iris. "El bolero: el canto del deseo". *Antropomorfos*. Barcelona, España, 1995. Web. 10 Mar. 2013.
- El bolero: Historia de un amor*. Madrid: Alianza Editorial, 1991. Impreso.