

Darse cuenta, Ópera Travesti

VICENTE LECUNA
UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA

Recibido: 15 de noviembre de 2018

Aceptado: 5 de diciembre de 2018

Abstract: I establish a relationship between Marjorie Garber's theory of transvestism (1992) and the Parque Central Mixed Use Complex in Caracas (1969-1973) through the analysis of the music critics that covered the performances of the "Opera Travesti" group (which began in Parque Central), the playbill from its *Spettacolo quasi una Fantasia* de Alfredo Silva Armas (1979) and the short story "Central" (1980) by José Balza, who rewrites one of the performances. I propose that just as cross-dressing is directly connected to the "disturbance of all fixed notions of gender" (Sifuentes-Jáuregui 2002), Parque Central disturbs fixed notions of urban interventions in general.

Key words: Cross-dressing, opera, Parque Central, Caracas, urban interventions.

Resumen: Establezco una relación entre la teoría del travestismo de Marjorie Garber (1992) y el Complejo de Usos Mixtos Parque Central de Caracas (1969-1973), a través del análisis de la crítica musical que cubrió las funciones del grupo "Opera Travesti" (que comienza sus actividades en Parque Central), el programa de mano de su *Spettacolo quasi una Fantasia* de Alfredo Silva Armas (1979) y el cuento "Central" (1980) de José Balza, que rescribe una de sus funciones. Propongo que así como el travestismo tiene que ver directamente con "la perturbación de todas las nociones fijas de género" (Sifuentes-Jáuregui 2002), Parque Central, a su vez, perturba las nociones fijas de las intervenciones urbanas en general.

Palabras clave: Travestismo, ópera, Parque Central, Caracas, intervenciones urbanas.

Espectáculos

Entre 1978 y 1983 la Compañía de Ópera Florence Foster Jenkins¹ se presentó en varias temporadas gratuitas en un apartamento de dos pisos de un edificio del Complejo de Usos Mixtos Parque Central, cerca del centro de Caracas. Las divas de la Compañía, la *Soprano Dramatica e Mezzo-Soprano d'Agilità* Marissa Dulcamara-Schicchi (José Vaisman) y la *Soprano Assoluta* Dame Desiderata Locatelli-Pizzi (Alfredo Silva Armas), comenzaban el espectáculo bajando por una escalera de fibra de vidrio de *semi-caracol*, mientras el *Sig.* Iñaki Gabicagogeaskoa-Araunabarena (Jesús María Gallastegui) las recibía al piano, en un espacio reconvertido en teatro en el piso de abajo. Los invitados eran unas pocas personas en cada ocasión, entre ellas las cantantes que venían a Venezuela a presentarse en las temporadas y recitales de ópera, como Ghena Dimitrova, Edita Gruberová y Renata Scotto, así como actores, cineastas, coreógrafos, escritores y músicos que vivían en Caracas, como Fedora Alemán, José Balza, José Ignacio Cabrujas, Román Chalbaud, Isaac Chocrón, Morella Muñoz, Isabel Palacios y Elías Pérez Borjas.

Según el programa de mano del *Spettacolo Quasi una Fantasia* del 3 de marzo de 1979 (Silva Armas), el resto del elenco estaba formado por algunos cantantes no identificados: el *Tenore Lirico Leggero* Vincenzo Abbi Cassinelli, el *Baritono* Girolamo Cesare dall'Arcobaleno y como *comprimaria* Isolabella Ramírez de Olaizola, viuda de Sotomayor. También aparece Manú (Manuel Albaya), a cargo del maquillaje, vestuario, joyería y *coiffure*; y Miss Kathy Elena Heavyweight-Weider, encargada de la iluminación. En algunas oportunidades fueron acompañadas por William Alvarado y Rubén Cedeño. El show comienza desde esta selección de nombres repletos de guiños que enmascaran graciosamente a los cantantes y otros participantes.²

¹ Florence Foster Jenkins (1868-1944) es una soprano estadounidense que se hizo famosa porque cantaba muy mal, sin darse cuenta. El público reía con sus desatinos en las presentaciones. Hay dos películas recientes sobre su vida: *Madame Marguerite*, dirigida por Xavier Giannoli, con las actuaciones de Catherine Frot y André Marcon (2015) y *Florence Foster Jenkins*, dirigida por Stephen Frears, con las actuaciones de Meryl Streep y Hugh Grant (2016).

² Dulcamara, por ejemplo, es el nombre de un personaje de *L'elisir d'amore* (1832) de Gaetano Donizetti, un charlatán que vende un remedio que cura todo. Dulcamara estafa al ingenuo Nemorino con un filtro de amor que en realidad es vino, que procurará el amor de la indiferente Adina. Dulcamara también es el nombre de una planta trepadora que puede ser venenosa.

La crítica celebró las presentaciones de la Compañía de Ópera Florence Foster Jenkins (también conocida como Ópera Travesti a secas, como la llamaré a partir de ahora). Oscar Mago, quien escribe la primera nota conocida (*El Universal*, 07-06-1978), dice que “es sin duda la materialización del *bel canto* onírico y su estadía en Venezuela sin duda dará mucho que hablar y que pensar.” Sobre Marissa Dulcamara Schicchi dice que “su repertorio, en virtud del *poderoso instrumento que posee*, le facilita abordar los registros de toda la gama femenina, desde los insoldables graves, casi (aunque no totalmente) masculinos, hasta los ‘si’ con máxima naturalidad” (énfasis mío). De Desiderata Locatelli-Pizzi dice: “Esta señora posee la versatilidad insospechada de las grandes vocalistas, digna émula de Giuditta Pasta.”

Al reseñar la segunda temporada (*El Nacional* 1979) Mago escribe: “Asistir a una de estas funciones es sumergirse en un mundo de alucinación con el que es imposible no compenetrarse.” Se refiere a Dulcamara Schicchi como “poderosa *mezzo transvocalista*” y de Locatelli-Pizzi dice que “encarna con un estilo absolutamente propio y diferente todo el *grandeur* de las legendarias sopranos cuajadas en joyas ... con habilidad musical fuera de lo común.”

Gustavo Tambascio (*El Nacional* 30/07/1978) registra el espectáculo con equivalente emoción: “es notable la precisión y la musicalidad con que voces masculinas cantan en tesituras femeninas y logran por momentos superar el lastre de la *fealdad tímbrica* que inevitablemente implica el *transformismo* vocal” (énfasis mío). Unos meses más tarde (*El Nacional* 17-12-78), Tambascio reseña otra presentación de la Ópera Travesti en términos de nuevo elogiosos, y recomienda conseguir “sea como sea ... ejemplares del programa editado por los cerebros de la Florence Foster” y “(a como dé lugar) una invitación para asistir a la próxima función.”

A finales de los años setenta y comienzos de los ochenta, tres instituciones se dedicaban a la Ópera en Venezuela: Ópera Metropolitana Asociación Civil, que dependía del Municipio Libertador de Caracas y tenía oficinas en Parque Central, y la Fundación Teresa Carreño, encargada, principalmente, de construir el teatro del mismo nombre (justo al lado de Parque Central), que dependía del Consejo Nacional de la Cultura. Ambas instituciones mantenían compañías que hacían temporadas en el Teatro Municipal y giras. La tercera institución es el Taller de Ópera que dirigió Isabel Palacios en el Museo del Teclado (también en Parque Central). Además de estas instituciones, Humberto Peñaloza patrocinó funciones y grabaciones a través de la Fundación

Mito Juan Pro Música, que dirigía Mariangelina Celis. También Alfredo Sadel organizó funciones de ópera durante aquellos años en Venezuela.

La Ópera Travesti surge en conexión con algunas de estas instituciones, en el contradictorio contexto que se deriva de la bonanza que trajo el boom de los precios del petróleo de los años setenta. Al lado de la abundancia de la *época*, en la ciudad de Caracas, como en las del resto del país, la pobreza crecía al mismo ritmo. Intercalada con la “ciudad formal” crecía la “ciudad informal” (o viceversa, más bien).

En 1981 la Ópera Travesti hizo su primera aparición pública. De la mano del artista Pedro León Zapata, director de la “Cátedra libre de humorismo Aquiles Nazoa” y del escritor José Ignacio Cabrujas, que fue el presentador de las piezas musicales, y con *introito* de la cantante lírica Morella Muñoz, debutó en el Aula Magna de la Universidad Central de Venezuela en Caracas. Según Gustavo Tambascio (1981) en el público había unas 3.000 personas: “record asimilable a la presentación de (Krzysztof) Penderecki o de las óperas populares de (Alfredo) Sadel.” Esta vez describe a la Ópera Travesti como “la más insólita y acaso refinada de las Compañías Artísticas de Caracas.” En esa ocasión, como en otras posteriores, las divas de Ópera Travesti fueron acompañadas por el maestro Boleslao Lazinski (Madalit Lamazares) al piano. Luego la Ópera Travesti se presentó en el Teatro Ocho, de nuevo en Caracas, con rotundo éxito, en un homenaje al tenor Giuseppe Di Stefano, que a la sazón estaba en la ciudad.

José Vaisman explica que la Ópera Travesti se apropió del nombre de la soprano Florence Foster Jenkins, “que se hizo conocer porque cantaba muy desafinada y ella no se daba cuenta.” En la Ópera Travesti, sin embargo, “lo hacíamos en serio (cantar) y la gente se reía, pues era lógico tal nombre” (Vaisman). No solamente lo hacían en serio: lo hacían bien, como señala la crítica. Esta combinación del performance de unos músicos (hombres vestidos de divas), interpretando (en serio) papeles escritos para mujeres frente a *gente que se ríe*, y el juego con la referencia de la soprano que “no se daba cuenta,” resuena, propongo, con lo que Marjorie Garber llama “*the transvestite effect* (17).” Garber plantea que una “category crisis” (36) ocurre en el travestismo. Esta crisis desmantela no solamente las nociones heteronormativas en torno a la masculinidad y la feminidad, sino también todas las nociones binarias en general, como veremos.

A partir de la lectura de la recepción crítica de la Ópera Travesti, así como de uno de sus programas de mano, y del cuento “Central” de

José Balza, propondré que la “desestabilización” que produce Parque Central en la ciudad es equivalente a la que propone la figura del travesti en general, según Garber.

Usos

Parque Central es un proyecto público de modernización de Caracas que fue construido entre 1969 y 1983 por el Centro Simón Bolívar —agencia del Estado para la renovación urbana (1947-2010)— con la intención de crear un “nuevo centro para la ciudad” que pudiera “crecer y ocupar nuevos espacios,” según el arquitecto Daniel Fernández-Shaw, socio de la firma privada de arquitectura Siso, Fernández-Shaw y Asociados (Hernández de Lasala 175). La constructora privada DELPRE, contratista del Centro Simón Bolívar y promotora de Parque Central, encargó a dicha firma la propuesta del proyecto y el diseño de la obra. En el proyecto, que se propuso con el nombre de “Desarrollo para el Centro de Caracas,” Daniel Fernández-Shaw argumenta que “es necesaria una renovación integral del casco central de Caracas” (s.p.).

En los folletos publicitarios de Parque Central *Cómo vivir mejor en una ciudad moderna* y *El corazón comercial de Caracas* (circa 1973), se dice que consta de 8 torres residenciales de 120 metros de altura, con 317 apartamentos cada una, y 2 torres de oficinas de 221 metros de altura, 1.700 espacios comerciales, dos estacionamientos que tendrían espacio para 8.000 vehículos, restaurantes, discotecas, panaderías, fuentes de soda, 8 salas de conferencia, cines, una academia de natación y un helipuerto. La construcción termina en 1983, cuando se celebra el bicentenario del nacimiento de Simón Bolívar. Ese mismo año una fuerte devaluación de la moneda venezolana, después de haber sido una de las más fuertes del mundo durante poco más de 40 años, sacude la economía. La fecha también coincide con el epicentro de la crisis de la deuda externa en América Latina, el aislamiento del VIH y el reconocimiento de la epidemia del SIDA, que había comenzado unos años antes.

Hasta finales de los años treinta, Caracas fue una ciudad más bien pequeña. A partir de esa década el proceso de urbanización alcanzaría una velocidad tan impresionante que Arturo Almandoz, en el título de su libro de 2012, llama a la Caracas del siglo veinte “La metrópolis súbita.” Durante los últimos 80 años el Estado ha emprendido varios planes de renovación urbana que, en su mayoría, han quedado en el papel, o muy incompletos (Vera 18).

En los años cincuenta un proyecto de urbanización sí llegó a realizarse, en gran medida. La Junta Militar de Gobierno que tomó el poder en el golpe de Estado contra el Presidente Rómulo Gallegos en 1948 iniciaría este proceso, que se enfatizaría a partir de 1952 cuando el dictador militar Marcos Pérez Jiménez “undertook the most expansive, expensive, and ambitious public work campaign in Venezuelan history” (Velasco 36). A finales de los años cincuenta, el cambio había sido enorme: “[Caracas] was virtually unrecognizable from the patchwork of colonial homes, hillside slums, and scattered high-rise that marked the city through the 1940s” (Velasco 47). El Nuevo Ideal Nacional, doctrina política de la dictadura, suponía una “transformación racional del medio físico” que apuntaba, según Ocarina Castillo, “a la consolidación capitalista de la formación social venezolana” (169). Castillo plantea que este objetivo se conectaba a los planes anteriores de transformación urbana. Entre 1948 y 1958 habría tenido lugar en Venezuela, según Lisa Blackmore, una “Spectacular Modernity” caracterizada por “the entanglement of the politics of the dictatorship with aesthetic innovations in spatial arrangements and visual culture” (19).

Este proceso de urbanización de Caracas fue acompañado por una explosión demográfica. En 1920 había 92.000 habitantes en la ciudad. En 1961 serían 1.116.245 (González Casas 57). En Venezuela este proceso suele ser explicado a partir de teorías que lo vinculan a la industria petrolera y su relación con el Estado (Coronil 1987; Karl 1997). Según Coronil, desde el nacimiento de la industria petrolera en los años 1920 se habría creado un “mito del progreso” en el que se estableció la “deificación” del Estado (4). El Estado, desde entonces, funcionaría “con la fabricación de deslumbrantes proyectos de desarrollo que engendran *fantasías* colectivas de progreso” (5). De esta manera el Estado, para Coronil, habría producido una “modernización aparente” (5). Sandra Pinardi, a su vez, define a la modernidad venezolana como “monstruosa” porque es: “escenográfica, fracasada, torcida.” Según Pinardi la modernidad venezolana “se revela como el lado oscuro del progreso, aquel en el que la transformación urbana propicia falsos sentidos de desarrollo” (68).

Parque Central podría entenderse como una “fantasía colectiva de progreso” que propicia “falsos sentidos de desarrollo,” si combinamos a Coronil con Pinardi. Sin embargo, de la mano de la Ópera Travesti propondré, con el apoyo de Garber, algo distinto.

Parque Central nació en medio de un proceso de transformaciones. En 1973, por ejemplo, uno de sus edificios de apartamentos sería convertido en el Hotel “Anauco Hilton” para albergar a los delegados de la “III Conferencia de las Naciones Unidas sobre el Derecho del Mar.” Un año después se inaugurará el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas en un espacio que rápidamente ocupa parte de los estacionamientos de vehículos adyacentes. A partir de entonces, la transformación se convertirá, propongo, en la característica que define a Parque Central.

Parque Central se basó en un proyecto anterior de los arquitectos Mario Bemergui y José Miguel Menéndez que, Según Oscar Tenreiro, proponía “mega-estructuras inspiradas en los planteamientos del Metabolismo japonés” (2014). Este proyecto “fijó las pautas, en términos de magnitudes y visión urbana, de lo que sería Parque Central” (sp). El objetivo principal del Movimiento Metabolista era, en palabras de Kisho Kurokawa, proponer un “regenerating process into architecture and city planning” (10). El nombre del movimiento implicaba “the conviction that a work of architecture should not be frozen once it is completed” (10). Según Ken Tadashi Oshima, el metabolismo proponía que el edificio “is constantly evolving as a living entity” (99). A partir de lo anterior quiero decir que Parque Central fue imaginado en torno a las ideas de regeneración, cambio y vida. Esta temprana influencia es notable en el desarrollo posterior de Parque Central, en sus transformaciones.

Fuera de registro

Marjorie Garber propone que el “transvestism is a space of possibility structuring and confounding culture: the disruptive element that intervenes, not just as a category crisis of male and female, but the crisis of category itself.” (17). Al hacer esta propuesta ella asume el travestismo como una perturbación en la que se cuestiona la posibilidad misma de mantener la distinción entre los elementos de cualquier categoría y otra. De esta manera Garber critica la noción misma de “distinción.” Define “category crisis” como “a failure of definitional distinctions, a borderline that becomes permeable, that permits of border crossing from one (apparently distinct) category to another: black/white, Jew/Christian, noble/bourgeois, master/servant, master/slave” (16). Todos los binarismos, entre ellos, por supuesto, el de masculino/femenino, serían *borrados, problematizados o traspasados* en el travestismo. Esto se lograría a través de lo que ella llama: “the transvestite effect,”

que mostraría “the centrality of the transvestite as an index of category destabilization altogether” (36).

Ben. Sifuentes-Jauregui plantea que el travestismo localiza, define, pone en escena y al final *borra* la dicotomía esencial: el “yo/otro.” Esta borradura “precipitates and manifests an anxiety that could be called ‘the denaturalization of genders’” (4). Según él, lo que el travestismo enfatiza es la *artificialidad* de todas las identidades asociadas a la categoría de género; no solamente, quiero decir, la que se vincula al travestismo en sí.

Garber y Sifuentes-Jauregui proponen que el travestismo funciona como un índice que muestra una crisis que no se detiene en la borradura de la distinción entre géneros. Esta misma crisis es notable en las funciones de Opera Travesti, en su Programa de mano y en el cuento “Central” de José Balza. Luis Noguera Messuti, por ejemplo, al comentar el performance de la *Ópera Travesti* señala que “es una interesante manifestación artística vocal humorística, que debe ser estimulada sin prejuicios de carácter reaccionario” (sp). Esto no es, por supuesto, gratuito. Según Javier Guerrero, “El cuerpo gay, así como los cuerpos cuestionados a raíz de sexualidades ‘problemáticas’ —el transexual, *el travesti*, el casto, el ‘raro’—, se deben a un deseo reconocidamente infértil, irreproducible, cuya ‘naturaleza disfuncional’ amenaza la continuidad de la nación y la supervivencia” (22). La desestabilización travesti, quiero decir, no se detiene en el mero cuestionamiento de la sexualidad sino que atraviesa otros espacios, como el urbano y el nacional. ¿Qué significa entonces que la *Ópera Travesti* se presentara precisamente en un apartamento de Parque Central, el gran proyecto de renovación de Caracas auspiciado por el Estado con la intención de crear un *nuevo centro*?

Las reseñas musicales administran precisamente esta “amenaza.” Al lado del humor, la celebración y la crítica, hay una escritura que legitima a la Opera Travesti, que la hace legible en un contexto. A la vez, esa legitimización se combina con la “desnaturalización de los géneros”: la revelación del travesti como artificio que delata, al mismo tiempo, la artificialidad de los modelos estables de masculinidad y feminidad.

En su segunda nota, Mago (1979) juega con lo que llama, en tono de broma, “terror lírico freudiano,” una “emoción” que podría originar la Opera Travesti en su audiencia, al *darse cuenta* de que “la *primadonna* es un hombre y la *mezzo-soprano* es también otro hombre que cantan en ropaje y voz femeninos.” Este “terror” desaparecería

al momento, cuando el espectador se “viera rodeado de un público serio ... y observara que todos se expresan con elogios sin reservas ... y notara que dichas ‘divas’ son también músicos de gusto refinado hasta el exotismo.” En ese momento el espectador “se integraría, indefenso ya, al delirio colectivo.” Luego alaba los “requerimientos vocales” de Marissa Dulcamara y reconoce la “habilidad musical fuera de lo común” de Desiderata Locatelli-Pizzi. Llama la atención que Mago proponga la “seriedad” de la presentación como una manera de evitar el “terror lírico freudiano.” En un espectáculo de humor, esta “seriedad,” a su vez, permite el paso hacia el “delirio colectivo.” Mago termina su nota agregando mayores posibilidades y confusiones: “Estas *divas simuladas* de la Florence Foster *padecen* de todas las *virtudes* de las cantantes y *dominan* los *defectos* con maestría tal que hacen con ellos virtuosismos a granel para asombro del público” (1979). Además de introducir el crucial concepto de *simulación* en su análisis, trastoca la lengua al hablar de “padecer virtudes” y “dominar defectos.” Queda claro que la identidad de Ópera Travesti, en todo caso, es inestable. ¿La identidad sexual estable, fija, es acaso considerada un defecto o una simulación?

Para Severo Sarduy la simulación es el principio del travestismo. La simulación no tendría nada que ver con el simulacro: “un fetichismo de la inversión: no ser percibido como hombre, convertirse en la apariencia de la mujer.” El simulacro implicaría, según esto, la transformación de un hombre en la *apariencia* de una mujer. Según Sarduy la simulación implica un cambio mucho más radical, “una metamorfosis sin límites,” una transformación distinta que no persigue ni pretende la “apariencia de la mujer.” Para Sarduy: “La mujer no es el límite donde se detiene la simulación. Son hipertélicos (los travestis): van más allá de su fin, hacia el absoluto de una imagen abstracta, religiosa incluso, icónica en todo caso, mortal” (62). Las divas de Ópera Travesti, a partir de esto, son *simuladas*, es decir, no son *simulacros* de mujeres, de su apariencia. Hacen permeable, traspasable y borrrable la distinción entre masculinidad y feminidad.

Gustavo Tambascio, en su primera nota, como cité al comienzo, habla de *transformismo vocal* (1978). El término “transformista” se refiere en Venezuela, como dice Marcia Ochoa, a una persona “who is assigned male sex at birth, but who from an early age begins to transform her body and make herself a woman” (3). Tambascio no se refiere a esto. Usa la palabra en un sentido menos específico para hablar de la voz de una persona que alcanza un registro distinto al

convencionalmente asociado a su género. El falsete es un buen ejemplo de la “transformación.” Como dice Anne-Lise François, lo que caracteriza la voz del *falsetto* es su “homelessness with respect to either gender” (443). En esa misma nota Tambascio, de hecho, se refiere a las divas principales como el “*falsetista* Locatelli-Pizzi” y el “*Neocastrado* Dulcamara.”

El programa de mano del *Spettacolo quasi una Fantasia* (Silva Armas) es un texto en español repleto de frases en inglés, italiano y francés; de 32 páginas, escrito a máquina, mimeografiado, en papel rosado, con una portada serigrafiada con un sello de lacre y una peculiar combinación de tipografías. Además de incluir las piezas del programa (arias, duetos y cuartetos de Bellini, Donizetti, Leoncavallo, Mascagni, Offenbach, Puccini, Rossini y Verdi,) el elenco, el repertorio de las temporadas, epígrafes, discursos, discografía y publicidad falsa, también contiene notas biográficas de la *troupe* de Ópera Travesti y las peculiaridades y arreglos de sus interpretaciones. El texto tiene alteraciones, transformaciones y simulaciones que juegan con los registros de alta cultura y de cultura de masas, permitiendo el paso de una a otra. Por ejemplo, antes de presentar la “discografía” selecta de la Ópera Travesti, que incluye el disco “*Listen and Die! A Vocal Revelation* (CBS Columbia 449742X),” aparece la siguiente frase: “¿Ha comprado usted ya los discos del ‘Florence Foster Jenkins Opera Group’? Si no lo ha hecho, tanto su discoteca como su corazón están incompletos...” (sp). El texto, por lo demás, juega, pone en escena y borra otras distinciones, como la de la seriedad y el humor, la realidad y la ficción.

El programa de mano recuerda las introducciones que hacía el personaje interpretado por Marcos Mundstock en las presentaciones del grupo argentino Les Luthiers. Atribuye a críticos musicales, columnistas de chismes, escritores, cantantes, actores y políticos —Lucrezia Bori, Montserrat Caballé, Claudia Cassidy, Rodolfo Celletti, María Félix, Delia Fiallo, Yekaterina Fursteva, Giacomo Lauri-Volpi, Elsa Maxwell, Ernest Newman— declaraciones apócrifas que son puestas al lado de notas de prensa “reales” de Gustavo Tambascio y Oscar Mago publicadas en medios de comunicación tanto reales como ficticios (como *The Chicago Tribune*, *The Trinidad and Tobago Evening News*, *Le Monde* y *The Voice of New Delhi*). Por ejemplo: en la nota sobre La Traviata aparece una referencia a la célebre *socialite* y columnista de farándula Elsa Maxwell, que en su obra (apócrifa) *Notorious Gossips of This and the Last two Centuries* (de 17 volúmenes), habría dicho que Desiderata

Locatelli-Pizzi es nieta de Alexandre Dumas. Por lo tanto, se concluye, es “perfecta” para interpretar a Violeta.³

Esta convivencia de lo real y lo ficticio, lo masculino y lo femenino, las lenguas, el falsete, los cambios de vestuario y todas las combinaciones, tanto en la crítica como en el mismo programa de mano, descalabran la legibilidad de la *Ópera Travesti* como un fenómeno inofensivo, ingenuo o simplemente cómico. Lo colocan en un lugar más bien problemático, cuestionador y perturbador que escapa de las paredes de un apartamento típico y *contamina* con su efecto a Parque Central, así como a todo el proyecto urbanizador del Estado venezolano del siglo XX.

Remodelaciones

En el relato “Central” (1980) de José Balza, un narrador en primera persona cuenta tres historias paralelas e independientes que ocurren durante el atardecer y la noche de un día de junio de 1980 en Parque Central. La primera es la que nos interesa: la de Federico, un joven que al comienzo del cuento está por llegar a una función de ópera en un apartamento de Parque Central. Quintero, un amigo recién conocido, le había propuesto que fuera el recepcionista de la función, vestido de militar (288). Federico no sabía qué era la ópera, pero aceptó. Cuando está por llegar comienza la segunda historia. Josefina, muy alterada, acaba de llamar a Juan José, su pareja, para “exigirle” que venga de inmediato a su apartamento. En el camino Juan José piensa que el estado repentino de Josefina se debe a la abstinencia, o a que ella había descubierto que él tenía una amante, u otras mujeres además de la amante.

La tercera historia es corta: trata de una familia conformada por un hombre, una mujer y su hijo pequeño. Comienza con una cita del poema “El político,” del poeta venezolano José Antonio Ramos Sucre: “un astrólogo señalaba ese día el equilibrio de los elementos” (293). El hombre y la mujer se sienten identificados con la idea del equilibrio. Eso se refleja en su apartamento: “fueron eliminando las esquinas de las habitaciones, los ángulos de las puertas; corrieron cortinas de colores, insertaron marcos de metal plateado: construyeron un mundo sinuoso, sosegado y lumínico” (295). Cenar. El niño está dormido en su cuarto. De pronto escuchan un leve ruido. Después de recorrer el apartamento llegan al cuarto del niño y entonces descubren su origen:

³ Protagonista de *La traviata* (1853) de Giuseppe Verdi, ópera basada a su vez en *La Dame aux camélias* (1852) de Alexandre Dumas.

“el niño surge desde una espesa nube: tomó los envases de talco [...] y desde hace rato riega con ellos la habitación” (295).

Mientras tanto Juan José llega al apartamento de Josefina. Este espacio, como el de la historia anterior, ha sido remodelado. Josefina le alquila una parte “a la empresa donde trabaja como secretaria” (296). La situación es tensa. Ella está fuera de sí: “se cuelga del pelo de Juan José, aullando; le arrasa la cara con las uñas, lo muerde” (296). Juan José trata de contenerla, pero no puede. Piensa: “si la mujer toma un cuchillo o una tijera podría cortarlo” (296). Entonces Juan José toma un sartén y ataca a Josefina: “uno, tres, seis golpes en la cabeza; otros en el pecho, en la espalda, la debilitan, la aturden, la tumban” (297). Después de asesinarla decide “hacer desaparecer” su cuerpo: “le corta el pelo; trae un soplete y le quema los ojos y la boca, le hace arder las manos.” Con un cuchillo, “le desprende la cabeza; le rebana los brazos y el cuello.” Luego busca bolsas de basura para “sacar el cuerpo” (300).

Mientras Juan José asesina y descuartiza brutalmente a Josefina, y el niño de la otra historia juega con las botellas de talco, Federico, vestido de militar, recibe a los invitados de la ópera, en un apartamento, que, como los dos anteriores, también ha sido remodelado: en este caso “convertido en teatro ... con sillas en semicírculo” (297). Aunque nunca se menciona en el cuento el nombre de la Ópera Travesti, la descripción del espectáculo se corresponde con la que aparece en la crítica musical y en el programa de mano. Entre los anfitriones está un músico que conoció el día del encuentro con Quintero: un hombre “levemente gordo,” así como “un muchacho pequeño” (297). Cuando le indican, Federico apaga las luces y comienza la función. Justo antes, cree notar miradas que le parecen “burlonas” en el público. Durante el espectáculo el público delira:

Ya Federico no se sorprende con las francas risas que despiertan las voces ni la burla con que el público sigue el espectáculo; la *mezzo* se mofa en italiano, los barítonos hacen gestos insólitos ... Lo que no entiende al principio es cómo desapareció el cantante (aquel hombre algo gordo) ni el pequeño moreno, y cómo quienes bajan de la planta alta sean mujeres doradas, de largos pelos azules, de bocas rojas, de ojos centellantes, con cascos, con tules, con flores ... Al menos —piensa inesperadamente Federico después de un sexto whiskey— que *todas ellas sean hombres* (299).

Después de *darse cuenta* de que “el cantante” y “el pequeño moreno” son las “mujeres doradas” la función termina. Es tarde. Federico

decide quedarse a dormir en el “solitario y excitado apartamento del cantante.” Solamente piensa: “Mamá tal vez entenderá” (300).

Dos cosas me interesan de este cuento de Balza: su referencia a los travestis como personas que *han cambiado* (su vestuario, su voz, su género) y el hecho de que los apartamentos *hayan sido remodelados*. Me interesa la *normalidad* que sucede cuando Federico “se da cuenta” de que los hombres que subieron son las mujeres que bajan. Esta anagnórisis abre el espacio del cambio, y de lo que se dice de varias maneras a la vez en ese espacio de la ambigüedad, de la contradicción y la transformación. El “efecto travesti” de Marjorie Garber aparece precisamente descalabrando la escritura misma de José Balza, transformándola en una *reconstrucción* de la masculinidad y de la feminidad que desequilibra las nociones fijas y a la vez muestra que los modelos de la distinción entre una cosa y otra son, a su vez, reconstrucciones, reelaboraciones que no responden a un original. De este modo, el cuento de Balza hace por lo menos dos cosas a la vez: *desnaturaliza* la identidad sexual heteronormativa, al poner en escena tres historias opuestas, y *normaliza* el travestismo, al contar que Federico no parece inmutarse ante la revelación. Esta reconstrucción de la masculinidad y la feminidad a través del performance de la Ópera Travesti es paralela a la remodelación de los apartamentos. La presencia de Federico también es “alterada”: está *simulando* ser un militar. Al final, el cambio *toca* también a Federico: él también *se da cuenta* de sí mismo. Los espacios donde ocurren las historias también se han *transformado*, poniendo en escena, riesgo y duda las nociones fijas sobre los *usos* arquitectónicos. Estas remodelaciones, como la misma simulación que hace el travesti, no son simulacro: van más allá y crean *algo nuevo* que pone al día las ideas metabolistas sobre los edificios como entidades vivas y discuten el sentido mismo de una intervención urbana que pretende establecer un centro.

Así como la Ópera Travesti pone en crisis la distinción entre lo masculino y lo femenino en sus espectáculos, en las reseñas y en su programa, los espacios de los apartamentos remodelados descalabran la distinción entre los usos residenciales, de entretenimiento y de trabajo. Parque Central, propongo, hace porosa, gracias al efecto travesti generalizado, la distinción entre formalidad e informalidad. Las transformaciones que ha *sufrido* (edificios residenciales convertidos en hoteles, estacionamientos en museos, apartamentos de líneas rectas convertidos en amables espacios redondeados, oficinas y teatros) pue-

den ser leídas como *informalizaciones* que a su vez dan paso a otros colapsos de distinciones.

Si pensamos de esta manera, Parque Central no sería un ejemplo de la *fantasía colectiva de progreso* que piensa Coronil sobre las obras del Estado, ni de la modernidad monstruosa que propone Pinardi. Tampoco sería un proyecto incompleto o fracasado que mostraría la precariedad y las severas contradicciones del desarrollismo venezolano y latinoamericano. En su puesta en crisis de la distinción, Parque Central desnaturalizaría el rápido proyecto de transformación urbana que comienza a finales de los años treinta y que llega hasta sí mismo (hasta Parque Central, hoy en día). Lo mostraría como artificio peculiar. Con Parque Central el Estado quiso establecer un nuevo centro para la ciudad: moderno, autónomo, “que creciera” e impusiera una nueva ciudad moderna sobre las bases de la ciudad premoderna demolida. Caracas, con el tiempo, perdió la noción de centro y de futuro. Convencionalmente esta “pérdida” se ha estudiado como un fracaso del proyecto urbano moderno local, repleto, por cierto, de recientes ruinas.⁴ En este trabajo he querido discutir y rebatir esta forma de ver las cosas.

El “efecto travesti” ilumina una crisis de la noción de categoría al diluir, hacer porosa y cuestionar la distinción entre las categorías estables y fijas. Al hacerlo propone una manera ambigua, movедiza, dinámica y a la vez oscura de entender procesos de cambio, que en mi caso quiero asociar a las transformaciones urbanas, especialmente las de Caracas de la segunda mitad del siglo XX. Quisiera proponer esta lectura de Parque Central como una alternativa menos definitiva y más abierta para analizar la modernización. La noción de “simulación” de Sarduy puede ser el centro de esta manera distinta de entender las cosas, esta nueva manera de “darse cuenta.” Parque Central, quero decir, no pretende ser un “simulacro” de modernidad, como uno pudiera decir que ha sido pensada, sino una “simulación,” algo que va “más allá” y no se detiene, jamás. Propongo que si evaluamos el proyecto de Parque Central, y otros equivalentes, como exitoso o fallido, dejamos de lado su caracter desestabilizador, su “lado” inestable, dinámico y productivo:

⁴ Un ejemplo iluminador al respecto es el libro *Downward Spiral. El Helicoide's Descent from Mall to Prison*, editado por Celste Olalquiaga y Lisa Blackmore (New York. Urban Resear, 2017) en el que las editoras reúnen varios estudios sobre El Helicoide, casi todo originales, un proyecto caraqueño de centro comercial de los años cincuenta que, al convertirse en cárcel en los años ochenta, ha sido pensado como “ruina moderna.”

lo que hace de este complejo de usos múltiples una intervención urbana que posterga cualquier evaluación definitiva.

Ópera Travesti, el maravilloso programa de mano del espectáculo, así como el cuento “Central” de José Balza activan la ambigüedad que desestabiliza las lecturas “fijas” de la modernidad caraqueña. Los espacios, las prácticas y los textos que se construyen en estos casos no son estables ni definitivos ni esenciales: son espacios travestis. Lo que podríamos llamar la *arquitectura travesti* de Parque Central, entaconada en medio de la ciudad, habría puesto en crisis, también, la distinción entre centro y periferia. Me gustaría pensar que este modelo podría servir para pensar otros fenómenos, procesos y textos equivalentes, como el conjunto Nonoalco Tlatelolco de Mario Pani en Ciudad de México, por ejemplo.

Agradecimientos

José Balza, Jaime Bello León, Mariangelica Celis, Jesús María Gallastegui, Ivan García, Víctor García, Javier Guerrero, Abdel Guerere, Oscar Mago, Roberto Martínez Bachrich, Jorge Romero León, Francisco Salazar, Juan Francisco Sans y Gustavo Tambascio.

Obras citadas

- Almandoz, Arturo. *Caracas: de la Metròpoli súbita a la meca roja*, editado por Arturo Almandoz Marte, Quito: Olachi, 2012. Impreso.
- Balza, José. “Central” [1980]. *Cuentos. Ejercicios narrativos*. Sevilla: Editorial Paréntesis, 2012. Impreso.
- Castillo, Ocarina. *Los años del Buldozer. Ideología y Política 1948-1958*. Caracas: Fondo Editorial Trópicos, 1990. Impreso.
- Coronil, Fernando. *El Estado Mágico. Naturaleza, dinero y modernidad en Venezuela*. Caracas: Nueva Sociedad, 2002. Impreso.
- Fernández-Shaw, Daniel. *Desarrollo del centro de Caracas*. Caracas: se, 1969. Impreso.
- François, Anne-Lise. “Fakin’ It/Makin’ It: Falsetto’s Bid for Transcendence in 1970s Disco.” *Perspectives of New Music* 33.1/2 (1995): 442-457. Impreso.
- Garber, Marjorie. *Vested Interest. Cross-Dressing and Cultural Anxiety*. New York: Routledge, 1992. Impreso.
- González, Casas, Lorenzo. “Modernidades alternas del urbanismo caraqueño. Territorio arquitectura y espacio urbano.” *Caracas: de*

- la Metrópoli súbita a la meca roja*. Editado por Arturo Almandoz Marte. Quito: Olachi, 2012. Impreso.
- Guerrero, Javier. *Tecnologías del cuerpo. Exhibicionismo y visualidad en América Latina*. Iberoamericana/Vervuert, 2014. Impreso.
- Ibañez, Daniel y Nikos Katsikis. "Editorial." *Grounding Metabolism. New Geographies* 06 (2014): 2-9. Impreso.
- Karl, Terry. *The Paradox of Plenty: Oil boom and Petro States*. Berkeley: University of California Press, 1997. Impreso.
- Kurokawa, Kisho. *From Metabolism to Symbiosis*. London: Academy Editions, 1992. Impreso.
- Lisa Blackmore. *Spectacular Modernity: Dictatorship, Space, and Visuality in Venezuela, 1948-1958*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2017. Impreso.
- Mago, Oscar. "Finalmente en Caracas la Gran Opera Company Florence Foster." *El Universal* 7 de junio de 1978. sp. Impreso.
- . "La ópera travesti." *El Nacional. Papel Literario*. 1 de julio de 1979. sp. Impreso.
- Noguera Messuti, Luis. *30 años de Historia Gráfica de la Ópera en Caracas*. Caracas: Seguros La Seguridad, 1985. Impreso.
- Oshima, Ken Tadashi. "On Metabolism and Metabolists. Ken Tadashi Oshima in conversation with Daniel Ibañez and Nikos Katsikis." *New Geographies. Grounding Metabolism* 06 (2014): 98-107. Impreso.
- Pinardi, Sandra. "Residuos y cegueras: miradas desde una ciudad sitiada." En: *Voz y escritura* 20 (2012): 53-71. Impreso.
- Romero, José Luis. *Latinoamérica: Las ciudades y las ideas* [1976]. DF: Siglo XXI, 2010
- Sarduy, Severo. *La simulación*. Caracas: Monte Ávila, 1982. Impreso.
- Sifuentes-Jauregui, Ben. *Transvestism, Masculinity, and Latin American Literature: Genders Share Flesh*. New York: Palgrave, 2002. Impreso.
- Silva Armas, Alfredo. *Spettacolo quasi una Fantasia (Programa)*. Caracas: L'ente autonomo Compagnia D' Opera Florence Foster Jenkins, 1979. Impreso.
- Sin autor. *Cómo vivir mejor en una ciudad moderna*. Caracas: se, circa 1973- Impreso.
- . *El corazón comercial de Caracas*, Caracas: se, circa 1973. Impreso.
- Tambascio, Gustavo. "Stardust." *El Nacional. Papel Literario*. 30 de julio de 1978. sp. Impreso.

- . "Fantasiestücke." *El Nacional. Papel Literario*. 17 de diciembre de 1978). Sp. Impreso.
- . "Foster Jenkins." *El Nacional. Cuerpo E*. 12 de julio de 1981. Impreso.
- Tenreiro, Oscar. "Una pequeña historia necesaria V." *oscartenreiro.com*. Web. 19 de enero de 2014.
- Vaiman, José. *Ruben, mi Ruben*. <<http://www.rubencedeno.com>>. Web. 23 de septiembre de 2008.
- Velasco, Alejandro. *Barrio Rising. Urban Popular Politics and the Making of Modern Venezuela*. Oakland: University of California Press, 2015. Impreso.
- Vera, Henrique. "Parque Central. Un símbolo de Caracas." *CAV 58* (2011): 17-22. Impreso.

