

ESCOLA DE HUMANIDADES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO  
MESTRADO EM TEORIA DA LITERATURA

ADIEL GONZÁLEZ MAIMÓ

**REINALDO ARENAS Y CAIO FERNANDO ABREU: NARRATIVAS QUEER EN CONTEXTOS  
DE DICTADURAS EN EL PODER**

Porto Alegre  
2024

PÓS-GRADUAÇÃO - *STRICTO SENSU*



Pontifícia Universidade Católica  
do Rio Grande do Sul

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL  
ESCOLA DE HUMANIDADES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

**REINALDO ARENAS Y CAIO FERNANDO ABREU: NARRATIVAS QUEER  
EN CONTEXTOS DE DICTADURAS EN EL PODER.**

ADIEL GONZÁLEZ MAIMÓ

Orientadora: Prof. Dra. Regina Kohlrausch

PORTO ALEGRE

2024

ADIEL GONZÁLEZ MAIMÓ

**REINALDO ARENAS Y CAIO FERNANDO ABREU: NARRATIVAS QUEER  
EN CONTEXTOS DE DICTADURAS EN EL PODER.**

Dissertação apresentada como requisito  
para a obtenção do grau de Mestre pelo  
Programa de Pós-Graduação em Letras da  
Escola de Humanidades da Pontifícia  
Universidade Católica do Rio Grande do  
Sul

Orientadora: Prof. Dra. Regina Kohlrausch

PORTO ALEGRE

2024

## AGRADECIMIENTOS

A Dios, por su compañía y dirección. Por guiar mis pasos hacia la PUCRS, y por abrir todas las puertas necesarias para que yo pudiera entrar en el programa de Maestría. Por darme la paciencia y las fuerzas para llegar hasta el final.

A mi familia de Cuba: mi madre Juana Rosa Maimó, mi hermano Miguel Cabrera, y mi esposo Lázaro González, por estar pendientes de mí todo este tiempo, a pesar de la distancia. Por los consejos, por alegrarse con mis conquistas y llorar conmigo por mis deseseros. Por ser mi fuerza, mi refugio, mi lugar de desahogo, de ánimo, de comprensión, de energía positiva.

A mi familia de Brasil: mi padre Pedro Antonio González, y mi otro padre Carlos Huber, por haber sido el principal impulso para comenzar esta Maestría. Por el estímulo para asumir el desafío de comenzar un curso en un lugar prácticamente desconocido para mí. Por estar siempre al pendiente, por acompañarme durante todo este proceso, por apoyarme, por estar siempre ahí para mí.

A mis amigas y hermanas de la vida: Laura del Castillo, Rossana Pi, Claudia Hernández, Claudia Santana, Lisy Arencibia y Dayli Colomé, por estar ahí para mí estos dos años, a pesar de la distancia. Por escucharme, apoyarme, aconsejarme, animarme. Por los tantos momentos de risa y las conversaciones profundas. Por ser mi refugio seguro en los momentos más difíciles y duros de mi vida, incluyendo cuando me asumí gay, ese día en que todo mi camino (re)comenzó.

A los amigos y hermanos que Brasil me regaló: Matheus Gonçalves y Vivian Liz de Lima, por estar ahí en los momentos de mayor tensión, estrés, y dolor que he pasado aquí. Por animarme, aconsejarme, guiarme, escucharme, apoyarme, abrazarme, reírse conmigo. Por ser la familia que he construido aquí en Brasil. Y en especial, agradecer a Matheus, por haber desempeñado un papel decisivo en mi entrada a la PUCRS. Por haber sido mi primer orientador a la hora de escribir el proyecto de tesis; por haber sido el puente entre este cubano recién llegado a Brasil, sin conocer a nadie en la PUCRS, y mi actual tutora. Por haber jugado un papel esencial en mi camino hacia el Máster.

A mi querido Willian Lovison, por estar más que presente a mi lado, todo este tiempo, conviviendo en el día a día. Por permanecer en la retaguardia con la logística de la casa,

y por orientarme en los detalles del proceso de escritura. Por soportar mis quejas, mi mal humor, por hacer de todo para animarme Por toda la comprensión y apoyo, por los abrazos necesarios cuando me sentí débil.

A los amigos que la Maestría me regaló: Alessandra Guaragna, Isadora Froemming, y Bruno Konkewicz, por estar ahí a cada minuto para orientarme, para animarme, para aconsejarme; por no soltar mi mano en ningún instante. Por hacerme sentir seguro y protegido todo este tiempo; por todo lo bueno que construimos juntos estos dos años. Por su imprescindible compañía para llegar al final de esta carrera.

A mi tutora, Regina Kohlrausch, por haber aceptado el reto de acompañarme en este proceso desde el primer momento. Por su sabiduría y por compartir conmigo ese vasto conocimiento que posee.

A la Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal Nível Superior – Brasil (CAPES), por el apoyo y la concesión de la Bolsa para la realización de esta Maestría.

A Reinaldo Arenas y Caio Fernando Abreu, por el ejemplo y la inspiración.

Gracias.

Cómo poder dar un testimonio de todo esto, continúa él, cómo poder mostrar, demostrar, a los que viven bajo un orden, a los que están amparados por una tradición, a los que conocen lo que es la civilización y pueden acudir a las leyes, pueden contar con la lógica de la razón si hacen un plan, esperar una recompensa si se sacrifican, cómo poderles comunicar a esa gente, cómo poder hacerles comprender, ver, lo que es realmente el absurdo, lo que es realmente la injusticia, el fanatismo, la miseria, la represión, el terror... Ningún libro, ninguna palabra, nada podrá hacerles comprender a los que no lo padezcan que el hecho de soñar o pensar resulta ridículo y peligroso en un sitio donde conseguir una lata de leche es tarea de héroes y donde tener amistad con un artista es suficiente para que te consideren un enemigo (Arenas, 2015, p. 193).

Sem compreender coisa alguma, eu começava a compreender alguma coisa vaga. Era preciso coragem para compreendê-la, muito mais que coragem para realizá-la, e coragem nenhuma porque, aceita, ela se fazia sozinha. Eu repeti, de outra forma, aquele vago conhecimento assim: é preciso ser capaz de amar meu nojo mais profundo para que ele me mostre o caminho onde eu serei inteiramente eu (Abreu, 1990, p. 190).

## SUMARIO

Introducción .....	11
I: La Literatura Comparada y las interconexiones en la narrativa .....	17
1.1 Definiendo la disciplina conocida como Literatura Comparada .....	17
1.1.1 Surgimiento de la Literatura Comparada como disciplina y su desarrollo en América .....	19
1.1.2 Métodos de investigación de la Literatura Comparada, y sus conexiones con la Historia y la Sociología .....	24
1.2 Teoría Queer y Literatura .....	30
1.3 La Construcción del Personaje dentro de la novela .....	47
II: Reinaldo Arenas y Caio Fernando Abreu: sus contextos de producción narrativa .....	58
2.1 Contextos históricos y sociopolíticos de Cuba y Brasil durante la segunda mitad del siglo XX .....	58
2.1.1 Cuba bajo el régimen castrista desde el triunfo de la Revolución hasta el Proceso de rectificación de errores y tendencias negativas (1959-1986) ...	60
2.1.2 Brasil durante la dictadura militar (1964-1985) .....	67
2.2 Reinaldo Arenas y Caio Fernando Abreu: dos autores gays viviendo en dictaduras .....	74
III: <i>Otra vez el mar</i> y <i>Onde andará Dulce Veiga?</i> : semejanzas y diferencias en sus narrativas sobre política e identidades queer .....	80
3.1 <i>Otra vez el mar</i> : la desgarradora historia de un homosexual disidente sin salida en la Cuba castrista .....	80
3.1.1 Narrativas sobre política e identidades queer en <i>Otra vez el mar</i> .....	84
3.2 <i>Onde andará Dulce Veiga?</i> : buscando un camino hasta la artista perdida y hacia la identidad personal .....	93
3.2.1 Narrativas sobre política e identidades queer en <i>Onde andará Dulce Veiga?</i> .....	97
3.3 Semejanzas y diferencias entre las narrativas políticas y queer de Reinaldo Arenas y Caio Fernando Abreu presentes en las novelas <i>Otra vez el mar</i> y <i>Onde andará Dulce Veiga?</i> .....	109
Conclusiones .....	115
Bibliografía .....	117

## RESUMO

Escribir es un acto subversivo por naturaleza. No es posible la existencia de la literatura sin subversión, sin rompimiento de los límites. Desde un punto de vista político, cuando el acto de producción literaria se lleva a cabo en contextos hostiles, como en contextos de dictaduras en el poder, la literatura suele ser vista como un acto de subversión si no se ajusta al pensamiento político oficial establecido por el grupo gobernante. Por otro lado, cuando esa obra literaria es realizada por personas que se encuentran en las márgenes de la sociedad, como es el caso de las personas LGBTIQ+, es posible descubrir en ella una visión del mundo, de la política, de las identidades y de la sociedad completamente diferente y rica en significados, precisamente porque es el resultado de una divergencia con la norma impuesta. Reinaldo Arenas y Caio Fernando Abreu fueron ejemplo de la afirmación anterior. Estos autores reflejaron en sus obras la realidad en la que vivieron, así como su forma de entender y construir al sujeto no cisheterosexual como parte de sus respectivas sociedades. Entre ambos existen una serie de semejanzas y diferencias, fruto de las vidas que llevaron, y de los regímenes dictatoriales que tuvieron que enfrentar como personas homosexuales y políticamente disidentes. En este trabajo analizaremos esas semejanzas y diferencias a partir del análisis de dos de sus principales novelas: *Otra vez el mar*, y *Onde andará Dulce Veiga?* Para el análisis comparativo utilizaremos los presupuestos teóricos de varios autores como Daniel-Henri Pageaux (2011), Eduardo Coutinho (1994) y Tania Franco Carvalhal (1996), mientras que para analizar la categoría de personaje nos valdremos de los presupuestos expresados por teóricos como Antonio Candido (1970) y Noé Jitrik (1975). Para analizar cómo la teoría queer se vincula con la literatura dialogaremos con los presupuestos expuestos por autores como Richard Miskolci (2016).

Palabras clave: Reinaldo Arenas; Caio Fernando Abreu; dictadura; homosexualidad

## RESUMO

Escrever é um ato subversivo por natureza. Não é possível a existência da literatura sem subversão, sem a ruptura de limites. Do ponto de vista político, quando o ato de produção literária ocorre em contextos hostis, como em ditaduras no poder, a literatura costuma ser vista como um ato de subversão se não se ajusta ao pensamento político oficial estabelecido pelo grupo governante. Por outro lado, quando essa obra literária é realizada por pessoas que estão às margens da sociedade, como é o caso das pessoas LGBTIQ+, é possível descobrir nela uma visão de mundo, de política, de identidades e de sociedade completamente diferente e rica em significados, justamente porque é o resultado de uma divergência em relação à norma imposta. Reinaldo Arenas e Caio Fernando Abreu foram exemplos dessa afirmação. Esses autores refletiram em suas obras a realidade em que viveram, bem como sua forma de entender e construir o sujeito não cis-heterossexual como parte de suas respectivas sociedades. Entre ambos, existem uma série de semelhanças e diferenças, fruto das vidas que levaram e dos regimes ditatoriais que tiveram que enfrentar como pessoas homossexuais e politicamente dissidentes. Neste trabalho, analisaremos essas semelhanças e diferenças a partir da análise de dois de seus principais romances: *Otra vez el mar* e *Onde andaré Dulce Veiga?* Para a análise comparativa, utilizaremos os pressupostos teóricos de diversos autores, como Daniel-Henri Pageaux (2011), Eduardo Coutinho (1994) e Tania Franco Carvalhal (1996), enquanto para analisar a categoria de personagem recorreremos aos pressupostos expressos por teóricos como Antonio Candido (1970) e Noé Jitrik (1975). Para analisar como a teoria queer se vincula à literatura, dialogaremos com os pressupostos expostos por autores como Richard Miskolci (2016).

Palavras-chave: Reinaldo Arenas; Caio Fernando Abreu; ditadura; homossexualidade

## ABSTRACT

Writing is a subversive act by nature. The existence of literature is not possible without subversion, without breaking boundaries. From a political standpoint, when the act of literary production takes place in hostile contexts, such as under dictatorial regimes, literature is often seen as an act of subversion if it does not conform to the official political ideology established by the ruling group. On the other hand, when such literary works are created by people who exist on the margins of society, such as LGBTIQ+ individuals, it is possible to discover in them a completely different and meaning-rich vision of the world, politics, identities, and society, precisely because they result from a divergence from the imposed norm. Reinaldo Arenas and Caio Fernando Abreu serve as examples of this assertion. These authors reflected in their works the reality in which they lived, as well as their way of understanding and constructing the non-cisheterosexual subject as part of their respective societies. Between the two, there are several similarities and differences, shaped by the lives they led and the dictatorial regimes they had to face as homosexual and politically dissident individuals. In this study, we will analyze these similarities and differences through an examination of two of their most significant novels: *Otra vez el mar* and *Onde andará Dulce Veiga?* For the comparative analysis, we will use the theoretical frameworks of various authors, such as Daniel-Henri Pageaux (2011), Eduardo Coutinho (1994), and Tania Franco Carvalhal (1996), while to analyze the category of character, we will rely on the frameworks proposed by theorists such as Antonio Candido (1970) and Noé Jitrik (1975). To analyze how queer theory relates to literature, we will engage with the frameworks presented by authors such as Richard Miskolci (2016).

Keywords: Reinaldo Arenas; Caio Fernando Abreu; dictatorship; homosexuality

## INTRODUCCIÓN

En 2013, con 23 años de edad, conocí la obra de Reinaldo Arenas. Nunca había escuchado su nombre. En las clases de Literatura cubana no se menciona, ni siquiera en la Facultad de Letras donde estudiaba la carrera en aquel entonces. Pero un buen amigo, sacerdote episcopal, me sugirió leer la autobiografía *Antes que anochezca*, la que sinceramente no sé cómo había llegado a sus manos. El libro llegó a mí envuelto en numerosos periódicos, envoltura creada para proteger la identidad de una obra que hasta hoy se encuentra censurada por el régimen cubano. Recibir uno de los tantos “libros prohibidos” fue de por sí solo un evento muy emocionante por la adrenalina que genera hacer algo que va en contra de los absurdos dictados de un régimen como el castrista. Pero, en especial para mí, como hombre gay y activista por los derechos LGBTIQ+ en Cuba, adentrarme en la historia contada en *Antes que anochezca* fue mucho más que leer un simple libro prohibido: fue un abrir de ojos, fue un punto de no retorno en mi manera de comprender la naturaleza de la dictadura cubana. Fue despertar a una versión de la historia de mi país que hasta ese momento no había leído, menos aún con la crudeza que caracteriza a la narrativa areniana.

*Antes que anochezca* me motivó a investigar más sobre Reinaldo Arenas, pero descubrí que ese era emprendimiento completamente imposible en Cuba. No hay lugar en el país donde se encuentre alguna novela, obra de teatro, cuento, algo escrito por este autor. Todos rehúsan siquiera mencionar su nombre en Cuba, por miedo a que eso les acarree consecuencias negativas como la pérdida de un trabajo. Solo cuando salí definitivamente de mi país y llegué a Brasil en 2022 fue que conseguí leer las novelas de la *Pentagonía* de Arenas, las cuales siempre habían fascinado mi imaginación. Fue ese año también en que descubrí a Caio Fernando Abreu.

En Cuba tampoco había escuchado hablar de este autor, aunque creo que por razones distintas. En el caso de Abreu tiene más que ver con la distancia incomprensible que existe entre la cultura hispanoamericana y la brasileña, como si Brasil no formara parte de América Latina. De literatura brasileña se conoce muy poco en Cuba, así como creo ocurre igualmente aquí con la literatura cubana e hispana en general. Conocí la obra de Caio casi por casualidad, buscando autores LGBTIQ+ brasileños para leer.

En 2022 salí definitivamente de mi Patria y, como Arenas, me convertí en exiliado, no por voluntad propia, sino por la necesidad de escapar de un régimen que no

solo somete a su pueblo a la más absoluta miseria económica, sino que además lo amordaza a base de represión para que no protesten por su situación. Brasil, un país que ya conocía con anterioridad por ser la tierra de acogida de mi padre, exiliado también, fue en definitiva mi destino final. Se tornó mi segunda Patria. Poco a poco fui buscando vías para conocer más sobre la cultura brasileña, y en especial la gaúcha (por residir en Rio Grande do Sul), con el fin de integrarme mejor a la sociedad de la que ahora también formaba parte. En esa búsqueda apareció para mí *Morangos mofados*, que automáticamente me llevó a investigar sobre su autor. Fue muy revelador lo que descubrí: la vida de Caio tenía muchísimos puntos de contacto con la de aquel cubano que yo tanto admiraba. Esas semejanzas entre las vidas de ambos autores me motivaron a buscar las semejanzas entre sus narrativas, sobre todo en lo vinculado a la manera en la que reflejan sus contextos históricos específicos y cómo se insertan en dichos contextos los personajes queer creados por ambos autores. Por otra parte, aunque ambos tienen muchos puntos de conexión, los dos escritores responden a realidades diferentes tanto históricas como culturales. Aun estando en Latinoamérica, las realidades sociales de Cuba y Brasil son diferentes. E incluso, los regímenes que ambos conocieron fueron en muchos aspectos muy diferentes, comenzando por el espectro político en el que se encontraban. Entonces, además de las semejanzas comencé también a investigar las diferencias en sus narrativas, todo lo cual arroja luz sobre la historia y la cultura de sus respectivos países. Entonces, es justamente encontrar esos puntos de semejanza y diferencia entre ambos autores el objetivo central de este trabajo.

Para nuestro análisis partimos del presupuesto de que la obra literaria no es un hecho aislado. Es un reflejo, consciente o inconsciente, de la situación social, económica y política de un determinado momento histórico. El escritor no vive aislado, sino integrado en una sociedad con un sinfín de nexos y relaciones. Como afirma el crítico literario húngaro Georg Lukács: “Los pensamientos y la imaginación de las personas no son más que un reflejo de la realidad del mundo exterior, independiente de la conciencia” (Lukács, 1966, p. 11).

Desde un punto de vista político, cuando este acto de producción literaria se lleva a cabo en contextos hostiles, como en contextos de dictaduras en el poder, por ejemplo, la literatura (y el arte en general) suele ser vista como un acto de subversión si no se ajusta a la doctrina o el pensamiento político oficial establecido por el grupo en el poder. Sin embargo, como bien señala el autor brasileño Gustavo Melo (2014), escribir es un acto

subversivo por naturaleza. No es posible la existencia de la Literatura sin subversión, sin rompimiento de los límites. Y en contextos sociopolíticos hostiles, la producción literaria generalmente se vuelve más creativa cuanto más contestataria, ya que busca transmitir su visión “subversiva”, a la vez que supera las barreras impuestas por la censura y la represión.

Por otro lado, la historia nos muestra que en tiempos de dictaduras siempre habrá grupos de personas que serán perseguidas y marginadas, ya sea por sus creencias religiosas, por ser disidentes políticos o por su identidad sexual o de género. Estos grupos generalmente necesitan crear mecanismos para sobrevivir en medio de la violencia a la que son sometidos, y necesitan ser lo suficientemente creativos para buscar la mejor manera de criticar y enfrentar esos sistemas que desean eliminarlos. Entre las formas más comunes utilizadas para este enfrentamiento se encuentran las expresiones artísticas, incluida la literatura.

Por tanto, puede imaginarse cuán subversiva llega a ser una obra literaria escrita por una persona que disiente del sistema dictatorial impuesto en su país, y que, además, es una persona abiertamente LGBTIQ+. Cuando se escribe desde el lugar de una persona completamente fuera de los cánones impuestos, su visión del mundo, de la política, de las identidades y de la sociedad es completamente diferente y rica en significados, precisamente porque es el resultado de una divergencia con la norma. Se trata de visiones que generalmente confrontan a los lectores con un discurso que elimina los fundamentos de aquello que está “establecido” como “normal”. Como bien dice Machover (2001, p. 266):

Tanto el homosexualismo como la creación artística se ven unidos porque son ambos proscritos, puesto que no conducen a producciones prácticas en la vida. Y la escritura sí es un símbolo de liberación porque en todas las novelas es la posibilidad que tienen los personajes de escapar a aquella realidad y, todavía más, recrearla, dar un universo total de la misma.

En este sentido, Cuba y Brasil tienen historias con similitudes y diferencias que pueden ser puestas en diálogo. Ambos países tienen la experiencia de vivir en dictaduras, ya sean de izquierda (Cuba) o de derecha (Brasil), y, en ambos, la comunidad LGBTIQ+ ha tenido una terrible historia de persecución y marginación. En ambos contextos también hubo grandes escritores gays y lesbianas que fueron censurados y condenados por estas dictaduras, entre ellos Reinaldo Arenas y Caio Fernando Abreu. Estos autores reflejaron

en sus obras la realidad sociopolítica en la que vivieron, así como su forma de entender y construir (o deconstruir) al sujeto no cisheterosexual como parte de esta sociedad.

Por tanto, en esta investigación pretendemos dar respuesta a las siguientes preguntas que guiarán nuestro trabajo:

- ¿Cómo Reinaldo Arenas y Caio Fernando Abreu reflejan en sus obras sus respectivos contextos sociopolíticos?
- ¿Cómo se construye el sujeto queer en la narrativa de ambos autores?
- ¿Cuáles son las similitudes y diferencias que podemos encontrar entre las narrativas areniana y caiofernandiana?

Por tanto, el objetivo general de este trabajo será componer un análisis comparativo de las obras de Reinaldo Arenas y Caio Fernando Abreu, con el fin de descubrir similitudes y diferencias entre sus narrativas sobre la sociedad, la política y la construcción de identidades no cisheteronormativas en el contexto de dictaduras latinoamericanas. Para ello, utilizaremos dos textos bien conocidos de ambos autores: las novelas *Otra vez el mar*, de Arenas, y *Onde andará Dulce Veiga?*, de Abreu. Ambas obras muestran narrativas de sus respectivos autores sobre los contextos sociopolíticos en los cuales les tocó vivir, y al mismo tiempo presentan la manera particular de cada uno de entender el sujeto queer, a través de la presencia de personajes no cisheteronormativos en las historias.

Como objetivos específicos tenemos:

- Analizar los presupuestos teóricos de la Literatura Comparada, y su relación con otras disciplinas como la Historia y la Sociología. También vamos a abordar los presupuestos principales de la Teoría Queer y cómo estos nos sirven de herramienta de análisis para la Literatura, en particular para entender la construcción del personaje de ficción desde una visión no cisheteronormativa.
- Realizar un análisis histórico de Cuba y Brasil durante las décadas de 1960 hasta finales de 1980, época en que vivieron tanto Reinaldo Arenas como Caio Fernando Abreu, para entender sus contextos de producción narrativa.
- Componer un análisis comparativo entre las obras de Arenas y Abreu, específicamente a través de las novelas *Otra vez el mar* y *Onde andará Dulce Veiga?*, enfocando en cómo

estas obras muestran las semejanzas y diferencias que existen en sus narrativas sobre sus respectivos contextos sociopolíticos y en la construcción de personajes no cisheteronormativos.

Para el análisis comparativo utilizaremos los presupuestos teóricos de varios autores como Daniel-Henri Pageaux (2011), Eduardo Coutinho (1994) y Tania Franco Carvalhal (1996), mientras que para analizar la categoría de personaje nos valdremos de los presupuestos expresados por teóricos como Antonio Candido (1970) y Noé Jitrik (1975). Para analizar cómo la teoría queer se vincula con la literatura dialogaremos con los presupuestos expuestos por autores como Richard Miskolci (2016).

Este trabajo consta de tres capítulos. El primer capítulo se titula “La Literatura Comparada y las interconexiones en la narrativa”, en el cual analizaremos la Literatura Comparada como disciplina, la teoría queer como herramienta para entender cómo se construyen las narrativas literarias desde una mirada no cisheteronormativa, y la categoría “personaje” como objeto central de análisis. El segundo capítulo, titulado “Reinaldo Arenas y Caio Fernando Abreu: sus contextos de producción narrativa”, busca analizar los contextos sociopolíticos e históricos en los cuales vivieron y desarrollaron su labor literaria ambos autores. El último capítulo, “*Otra vez el mar y Onde andará Dulce Veiga?: semejanzas y diferencias en las narrativas sobre política e identidades queer*”, tiene como finalidad colocar ambas obras en diálogo, analizando los puntos de semejanza y distinción entre sus narrativas, sobre todo en lo relacionado a los contextos sociopolíticos que reflejan y los personajes queer que presentan ambas novelas.

En este trabajo, siempre que sea necesario, se utilizarán las siglas LGBTIQ+ para referirnos a la comunidad de personas no cisheterosexuales. La elección de utilizar estas siglas responde a la necesidad de emplear un término que represente de manera inclusiva y accesible la diversidad de orientaciones sexuales, identidades y expresiones de género, y características sexuales presentes en nuestras sociedades. Aunque reconocemos la existencia de otras variantes de esta sigla, algunas más amplias y extensas, en este trabajo nos decantamos por esta versión. El uso de LGBTIQ+ facilita una comunicación clara y concisa, evitando la complejidad de siglas más extensas que, si bien buscan incluir más identidades, pueden resultar menos comprensibles. De este modo, se pretende que todos los colectivos se sientan representados sin sobrecargar la comunicación. Además, el símbolo "+" añade un grado de apertura y flexibilidad, permitiendo la inclusión de nuevas expresiones y realidades.

Consideramos que este trabajo puede servir para comprender mucho mejor los mundos de Reinaldo y de Caio, cuyas narrativas fueron desarrolladas en contextos no tan lejanos históricamente al nuestro, y de las cuales podemos sacar grandes lecciones para, entre otras cosas, entender nuestro presente y evitar que se repitan horrores vividos en el pasado. También consideramos que este trabajo puede servir para ampliar el conocimiento general sobre ambos autores, los cuales son poco conocidos y estudiados en el ámbito académico fuera de sus respectivos países de origen.

## 1. LA LITERATURA COMPARADA Y LAS INTERCONEXIONES EN LA NARRATIVA

### 1.1 Definiendo la disciplina conocida como Literatura Comparada

Antes de comenzar cualquier estudio debemos primero conocer el área en la cual estamos incursionando. Definir las características de la disciplina que abordamos, sus objetivos, métodos de investigación y formas en las que se pueden observar los resultados obtenidos acaba siendo de gran importancia para el investigador. En este caso, nuestro campo de estudio será la Literatura, y dentro de ella la denominada Literatura Comparada, la cual es una disciplina que abarca un amplio campo de investigación, y esto hace más difícil su delimitación.

De forma general podemos afirmar que la Literatura Comparada es una disciplina científica de carácter académico, que se incorpora desde su nacimiento a la ciencia de la literatura. Además, la Literatura Comparada obtiene su consistencia disciplinaria a través de la interacción con otras múltiples disciplinas, no sólo aquellas relacionadas directamente con la literatura o con el fenómeno literario, sino también otras procedentes de diversas ramas del saber científico.

Hasta aquí pareciera algo muy simple, pero no lo es, porque como bien afirma Susana Gil-Albarellos (1999, p. 226):

Definir lo que es la Literatura Comparada no es tarea fácil, en primer lugar porque no posee una definición unívoca y, en segundo lugar, porque en ocasiones comparte metodología con otras ramas del saber humano, comenzando en el propio hecho de la comparación, ni mucho menos exclusivo de esta disciplina [...]

Comencemos primero por el propio nombre de la disciplina: Literatura Comparada. Benedetto Croce (1949) afirma que el nombre en sí se basó en otra disciplina, la Lingüística Comparativa o Comparada, rama y técnica utilizada en la Lingüística histórica que se ocupa de comparar lenguas con el objetivo de establecer su relación histórica. De esta forma, como campo de estudio, la Literatura Comparada buscaría las ideas o temas literarios y acompañaría los acontecimientos, las alteraciones, las adiciones, los desarrollos y las influencias recíprocas entre las diferentes literaturas.

Por su parte, Henry H. H. Remak (1961, p. 3) afirma lo siguiente:

La Literatura Comparada es el estudio de la literatura más allá de las fronteras de un país específico y el estudio de las relaciones entre, por un lado, la literatura, y por el otro, diferentes áreas del conocimiento y las creencias, tales como las artes (por ejemplo, la pintura, escultura, arquitectura, música), la filosofía, la historia, las ciencias sociales (por ejemplo, la política, la economía, la sociología), las ciencias, la religión, etc.

En resumen, para este autor, la Literatura Comparada sería la comparación de una literatura con otra u otras, y al mismo tiempo, la comparación de la literatura con otras esferas de la expresión humana.

Pero, además, podemos encontrar en la historia de la literatura una tercera definición para la Literatura Comparada, a partir de su vínculo con la ciencia de la Historia Comparada. Para Croce, la Historia Comparada es algo inseparable del concepto propio de Historia Literaria. Por lo tanto, la Literatura Comparada sería más bien historia literaria comparada, y en este sentido, “la historia entendida como explicación completa de la obra literaria, investigada en todas sus relaciones, puesta en el campo de la Historia Universal” (Croce, 1949, p. 74). Así mismo, Croce cita a Max Koch cuando afirma que la historia Literaria Comparada debe dar atención especial “al íntimo vínculo entre historia política e historia literaria, lo cual, tal vez, en general, no es resaltado adecuadamente en toda su importancia; y al vínculo entre historia de la literatura e historia del arte, desarrollo literario y desarrollo filosófico, etc.” (Croce, 1949, p. 74).

Por tanto, la historia literaria comparada o Literatura Comparada, en este tercer significado sería aquella que considera todos los antecedentes de la obra literaria, próximos y distantes, prácticos e ideales, filosóficos y literarios, dejados bajo la forma de palabras o de formas plásticas y figurativas. Así, la historia comparada sería algo inseparable del concepto propio de historia literaria.

Ha sido una práctica común a lo largo de los años, desde que surgió la Literatura Comparada como disciplina, la interpretación del estudio de “literatura comparada” en términos de “influencias literarias”. Se considera así cada semejanza más o menos casual entre los autores o entre sus obras como el resultado de “influencias literarias” exteriores, vengan estas del mismo país o de países extranjeros. Este enfoque sobre los estudios comparativos, que se encuentra todavía bastante difundida en los tiempos actuales, dio origen a una actitud generalmente escéptica respecto a un método de comparación de hechos literarios indiscriminado y formal, que consistentemente ignora cuestiones relevantes como, por ejemplo, la personalidad creativa del autor, la conexión de su obra con la vida social que ella refleja, su origen nacional e histórico y las adaptaciones al

tiempo, lugar e individualidad, a los cuales tales “préstamos” necesariamente se sujetan. Sin embargo, y en sintonía con lo que plantea Victor Zhirmunsky (1967), a pesar de este hecho, nos parece que en investigación literaria, así como en otros estudios sociales, la comparación ha sido siempre el principio básico de la investigación histórica. La comparación no destruye la particularidad del objeto estudiado, sea este individual, nacional o histórico; por el contrario, son precisamente los puntos de similitud y diferencia entre los objetos comparados que nos llevan finalmente a su explicación histórica.

### 1.1.1 Surgimiento de la Literatura Comparada como disciplina y su desarrollo en América.

Los comienzos de la Literatura Comparada se remontan a los albores de la reflexión literaria. Aunque la disciplina en sí misma emergió formalmente en el siglo XIX, sus raíces se entrelazan con las antiguas tradiciones literarias que, a lo largo de los siglos, han mantenido un diálogo silencioso entre sí. Desde los eruditos clásicos que comparaban epopeyas homéricas hasta las primeras conexiones entre las literaturas orientales y occidentales, el interés por encontrar similitudes y contrastes en las obras literarias ha sido una constante a lo largo de la historia.

El inicio del comparativismo como tal puede encontrarse en la obra *De vulgari eloquentia*, obra escrita por Dante Alighieri (Texte, 1893). En este libro, Dante analiza la relación entre el latín y las lenguas vernáculas, y va en búsqueda de una lengua vernácula "ilustre" en la región italiana. Para ello realiza todo un trabajo de comparación en el área de la lingüística que sentó bases importantes para el posterior desarrollo del comparativismo como ciencia.

Ya en el ámbito de la literatura, el comparativismo surge vinculado a la corriente de pensamiento cosmopolita que caracterizó al siglo XIX, época en que comparar estructuras o fenómenos análogos, con la finalidad de extraer leyes generales, fue dominante en las ciencias naturales. Fue en Francia donde el término “Literatura Comparada” se afirmó. Ya en 1816, los autores François Noël y François de Laplace publicaron una antología de diversas literaturas con el título *Curso de Literatura Comparada*. Pero a pesar del título se trataba apenas de una colección de textos escogidos, sin ninguna preocupación por confrontarlos (Masina; Cardoni, 2002).

Abel-François Villemain se encargó de divulgar la expresión un poco más adelante, entre 1828 y 1829; y luego Jean-Jacques Ampère en su *Discurso sobre la historia de la poesía*, en 1830, se referirá a la historia comparativa de las artes y de la literatura. Es gracias a este escritor, considerado por C. A. Sainte-Beuve como el fundador de la historia literaria comparada, que el término entra a formar parte de la crítica literaria (Masina; Cardoni, 2002).

En Alemania, fue Moriz Carrière quien adoptó por primera vez, en 1854, la expresión “historia comparativa de la literatura”, y su intención era integrar la Literatura Comparada a la Historia General de la Civilización. Por su parte, en Italia, Francesco de Sanctis enseñará Literatura Comparada a partir de 1863, mientras que en Inglaterra cabe la primacía a Hutcheson Macaulay Posnett, quien en 1886 usó el término en un libro titulado *Comparative Literature* (Masina; Cardoni, 2002).

La primera cátedra de Literatura Comparada surge en Lyon, Francia en 1887. El rápido desarrollo del comparativismo literario francés fue favorecido por la ruptura con las concepciones estéticas y con los juicios formulados en nombre de valores tenidos por intemporales e intocables, preconizada por el historicismo dominante en la época. La difusión de la Literatura Comparada coincide, por lo tanto, con el abandono del predominio del llamado “gusto clásico”, que cede ante la noción de relatividad, ya estimulada desde el siglo XVII. Por su parte, Estados Unidos vio la creación de su primer departamento de Literatura Comparada en la Universidad de Columbia en 1899.

En América Latina también se dio el desarrollo de la Literatura Comparada, aunque un poco más tardío. Pensar esta disciplina en nuestra región es una tarea compleja, que conlleva inmediatamente una serie de problemas de orden distinto: desde la indagación sobre los conceptos mismos de comparatismo y de literatura latinoamericana hasta el establecimiento de relaciones capaces de poner en jaque el etnocentrismo que caracterizó la disciplina en su fase inicial y que ha estado siempre presente en el discurso crítico-teórico latinoamericano. Según Eduardo Coutinho (2018), la Literatura Comparada en América estuvo al principio marcada por una perspectiva de carácter historicista, basada en principios científico-causalistas, propia del momento y contexto histórico en que surgió. Al mismo tiempo, la disciplina encontró en América Latina un suelo debilitado por un proceso colonialista todavía vigente desde el punto de vista económico y cultural, por lo que la Literatura Comparada ha actuado, desde sus primeras manifestaciones sobre la producción literaria del continente, como un elemento

ratificador del discurso de la dependencia cultural. Sin embargo, más tarde, gracias a la evolución que tuvo la disciplina, y al cuestionamiento desarrollado en América Latina respecto a sus diferencias culturales, el comparatismo desplazó significativamente su eje, inscribiéndose en la línea principal del pensamiento sobre el continente.

La Literatura Comparada como disciplina en general siempre tendió a un cierto eurocentrismo y también a la valorización de ciertas prácticas estéticas limitadas en el tiempo y en el espacio y correspondiendo a los momentos fuertes de las literaturas inglesa, francesa y alemana (Bernd, 1998). En América Latina, la Literatura Comparada fue tradicionalmente estudiada desde una perspectiva basada tanto en el modelo francés de fuentes e influencias, como en el modelo formalista norteamericano, que ratificaba su posición de discurso dependiente. Sin embargo, con los cambios por los que ha transitado desde la década de 1970 hasta el presente, la disciplina en la región pasa cada vez más a enfocarse en la producción local según una perspectiva propia y va buscando un diálogo en pie de igualdad en el plano internacional. Además, con el cuestionamiento que han sufrido algunos de sus pilares, como los conceptos de “nación”, “identidad” y “literalidad”, la Literatura Comparada adquiere una dimensión que le permite transitar por distintas áreas del conocimiento.

Pero sobre este punto, coincidimos aquí con la opinión de Coutinho (2018, p. 17-18):

El énfasis sobre la cuestión de la diferencia, propiciado por la Deconstrucción, ha prestado valiosa contribución a los estudios de Literatura latinoamericana que han sufrido, por lo menos en el campo del comparatismo, una seria revisión crítica. Sin embargo, no se puede dejar de señalar que también ha fomentado exageraciones, expresadas frecuentemente bajo la forma de una acentuada complacencia. No basta, como se podría suponer, con invertir la escala de valores del modelo tradicional para vencer su carácter etnocentrista, pues el referente en este proceso antitético sigue siendo el elemento europeo. Es necesario ir más lejos: deconstruir el propio modelo, es decir, desestructurar el sistema jerárquico sobre el cual se había erigido. El discurso comparatista se halla de tal modo contaminado por el sentimiento de marginación que el hombre latinoamericano asimiló a lo largo de su historia que es necesario desarticularlo para rearticularlo sobre nuevas bases.

Ana Pizarro (1985) ha señalado tres direcciones que la configuración del desarrollo literario latinoamericano exigiría del comparatismo: la tradicional relación América Latina/Europa Occidental, la relación entre las literaturas nacionales en el interior de América Latina y la caracterización de la heterogeneidad de las literaturas nacionales en el ámbito continental. Teniendo en cuenta que ninguna aproximación a la literatura del continente puede dejar de insertarse en el ámbito de esa triple dinámica, sin

cuya percepción global no se puede penetrar en la complejidad de la Literatura Comparada en América Latina, haremos una breve referencia a cada una de esas direcciones.

Las relaciones entre la literatura latinoamericana y las de Europa Occidental, o más recientemente también la de América del Norte, es la dirección que existía tradicionalmente y que ha pasado por una seria revisión crítica en las tres últimas décadas, sobre todo en lo relacionado a su perspectiva unilateral. Aquí, además del estudio de las respuestas creativas que la literatura latinoamericana ha presentado en su proceso de apropiación de formas europeas y del examen de las diferencias encontradas con respecto al sistema del que forman parte, se pasa a abordar también la actuación de esa literatura latinoamericana sobre la europea y norteamericana, e incluso sobre otras no pertenecientes a ninguna de esas esferas. Sin embargo, hay que señalar que no se trata de una simple inversión del patrón del comparatismo tradicional ni de una mera extensión del paradigma etnocéntrico a otros sistemas periféricos. Lo que se intenta buscar es el establecimiento de un diálogo en pie de igualdad entre esas diversas literaturas, asegurándose el carácter de transversalidad propio de la disciplina.

Por su parte, la relación entre las literaturas nacionales en el interior de América Latina presenta, entre otros, dos problemas importantes: el de la definición del área abarcada por el concepto de América Latina y el de la unidad en la diversidad que caracteriza a los países del continente. En el primer caso, la cuestión que se plantea de inmediato es la definición del concepto, que ha evolucionado desde una perspectiva etnolingüística hacia otra de orden histórico-cultural o política, pasando a incluir, por ejemplo, regiones del Caribe no colonizadas por pueblos neolatinos, o bolsones de grupos migratorios dentro de países como Estados Unidos o Canadá (los chicanos, neoyorkinos o cubanos, por ejemplo). El segundo caso, un poco más complejo, implica una dinámica múltiple, que se extiende desde la independencia, en el plano diacrónico, del corpus literario respecto de las literaturas de las metrópolis colonizadoras, hasta el reconocimiento, en el plano sincrónico, de conjuntos nacionales o regionales que se relacionan con otros más grandes por fuertes denominadores comunes, pero siguen manteniendo su individualidad. En este sentido, el concepto de literatura latinoamericana no se atiene ni a la simple adición de literaturas nacionales distintas ni a una generalización abstraída de cualquier análisis concreto; al contrario, consiste en la

construcción de una unidad plural y cambiante, marcada por la tensión constante entre lo general y lo específico.

La caracterización de la heterogeneidad de las literaturas nacionales en América Latina constituye un problema fundamental para el comparatismo porque exige que este reconozca registros no solo diferentes en el interior de una misma literatura nacional (el español y el quechua, por ejemplo, en Perú, o el español y el guaraní, en Paraguay), sino también de niveles tradicionalmente distintos, como lo erudito y lo popular, este último casi siempre puesto a un costado. La cultura latinoamericana se caracteriza, desde el siglo XVI, por una pluralidad significativa, y el comparatismo no puede dejar de lado este hecho; al contrario, debe abarcar también el estudio de textos provenientes de las culturas indígenas anteriores o posteriores a la llegada de los europeos al continente y de las actuaciones de esas culturas las unas sobre las otras.

Hay varios puntos de semejanza en las obras de las Américas, semejanzas dadas en medio de la diferencia. Palabras como impureza, diverso, heterogéneo, impredecible, marginal, paradójico, híbrido, están presentes en buena parte de las teorías que analizan la literatura americana, justamente porque expresan la situación de transición de finales de siglo y de milenio en que fue estudiada dicha literatura, y que sin dudas tiene reflejos en las más diversas artes fuera de ella. Las dos novelas que serán analizadas en este trabajo se insertan en ese contexto de contradicciones, como fieles reflejos de la literatura regional.

Renata Fraga dos Santos (1998) afirma que desde la década de 1960 la literatura latinoamericana se viene mostrando híbrida, paradójica y desafiadora de la sociedad. Según ella misma afirma, en el caso de Brasil el principal punto de crítica de esa literatura tiene como foco la dictadura militar. En otros países de América, las cuestiones levantadas en su mayoría son también críticas a poderes hegemónicos. Tal sería también el caso de la Cuba post Revolución. Dichas narrativas privilegian el punto de vista de los marginalizados, de los que de una forma u otra se encuentran en las fronteras del sistema, pero que también tienen declaraciones e historias para contar.

Hasta aquí una introducción de cómo se dio el surgimiento del pensamiento comparatista en la historia tanto en Europa como en América. Veamos a continuación cuáles son las características de la Literatura Comparada como disciplina y sus métodos de investigación.

### 1.1.2 Métodos de investigación de la Literatura Comparada, y sus conexiones con la Historia y la Sociología.

La Literatura Comparada establece relaciones, estudia cambios, y reflexiona sobre los diálogos entre literatura, historia, cultura y sociedad. Como bien afirma el crítico literario francés Daniel Henri-Pageaux (2011, p. 20): “La vocación del comparatista es de unir lo que está aislado o separado, de multiplicar las conexiones, en un primer momento.”

Por su parte, el profesor estadounidense Alfred Owen Aldridge (1969) considera que la Literatura Comparada no compara literaturas nacionales, en el sentido de contraponer una con otra. Al contrario, ella ofrece un método de ampliación de la perspectiva a la hora de acercarnos a obras literarias aisladas. Constituye una manera de mirar más allá de las estrechas fronteras nacionales, a fin de que sean discernidos movimientos y tendencias en las diversas culturas y que sean percibidas las relaciones entre la literatura y las demás esferas de la actividad humana. Definida de forma resumida, la Literatura Comparada puede ser considerada como el estudio de cualquier fenómeno literario, bajo la perspectiva de más de una literatura nacional, o en conjunto con otra disciplina intelectual, o incluso con varias.

Tanto en Europa como en América, los términos literatura general y literatura comparada son, a veces, empleados de forma indistinta. Existe una distinción, pero como frecuentemente ocurre, los estudiosos no llegan a un consenso acerca de la naturaleza de esta distinción (Aldridge, 1969). En este sentido, la literatura general comprendería los estudios de temas, géneros y obras primas sin referencia explícita a épocas o períodos. La literatura comparada, por su parte, comprendería tanto la historia literaria (incluidos los movimientos, períodos e influencias) como las relaciones de la literatura con el panorama social, político y filosófico. Pero, en la práctica, a pesar de estas distinciones, las dos tendencias en general se fusionan; y cuando eso no ocurre, el término Literatura Comparada es ampliamente utilizado para ambas.

La comparación puede ser utilizada en los estudios literarios para indicar afinidad, tradición o influencias (Aldridge, 1969). La afinidad consiste en las semejanzas de estilo, estructura, tono o idea entre dos obras que no poseen ningún vínculo. Como por ejemplo, la novela rusa *Oblómov* puede ser comparada con *Hamlet* porque cada una de esas obras

es un estudio de la indecisión y de la procrastinación de los personajes. Por su parte, la tradición o la convención consisten en el estudio de las semejanzas entre obras que forman parte de un gran grupo de obras similares interconectadas histórica, cronológica o formalmente. *Las penas del joven Werther*, de Goethe, puede ser comparada a las novelas epistolares de Richardson y Rousseau por causa del enfoque narrativo en primera persona y la expresión irrestricta de sentimientos en todas las tres narrativas. Como ejemplo de influencia, podemos girarnos para la novela histórica italiana *Los novios*, de Manzoni, que de muchas maneras, fue directamente inspirada por las obras del inglés Walter Scott que lo antecedieron.

Durante muchos años los estudios de Literatura Comparada se enfocaron mucho en la cuestión de las influencias. En años recientes, la perspectiva estética viene predominando cada vez más entre los comparatistas y los estudios que demuestran semejanzas o afinidades, al contrario de influencias, han sido privilegiados. El método de *rapprochement*, que se asemeja a la ley comparada al apuntar “analogías sin contacto”, permite que la investigación se concentre en obras mayores, ofrece una oportunidad de análisis crítico, y puede aportar una visión del proceso de creación artística. Justamente esto es lo que pretendemos realizar con el presente trabajo.

Los estudios de afinidades pudieran ser criticados por depender demasiado de una visión subjetiva e impresionista. Quienes se dedican a este estudio pueden dar una idea de carecer de método. Algunos estudiosos incluso afirman que la revelación de paralelos a través del *rapprochement* puede ser comparación literaria, pero no es Literatura Comparada (Aldridge, 1969). Sin embargo, cada uno posee valor a su manera, en el sentido de promover una creciente comprensión y la apreciación de la literatura como un todo.

Cuando se presenta delante de un trabajo de Literatura Comparada, el comparatista se encuentra entre las fronteras, lingüísticas o nacionales, y acompaña los cambios de temas, de ideas, de libros o de sentimientos entre dos o más literaturas. Su método de trabajo debe adaptarse a la diversidad de sus investigaciones.

Las evoluciones externas e internas de la vida social ocurren frecuentemente de forma inconsciente, al formular comparaciones y diferencias sin reflexionar en su naturaleza o límites. Debemos recordar que cabe al método comparativo rescatar este desarrollo de una forma consciente, y buscar las causas que lo produjeron. El estudioso

se volverá hacia las fuentes internas, sociales o físicas, del desarrollo nacional y al efecto de las diferentes etapas de ese desarrollo en la literatura como el verdadero campo de estudio científico.

Por causa del vasto material y de la multiplicidad de problemas encontrados en la Literatura Comparada, no existe un método ideal o modelo para el estudio. La terminología metodológica es, cuando más, ambigua, e innumerables métodos diferentes pueden ser utilizados, incluso si se tratan del estudio de un mismo problema. Por tanto, resumiendo en palabras de Aldridge, “el método es menos importante que la materia” (Aldridge, 1969, p. 6).

Para Pageaux (2011), los comparatistas tenemos la vocación de establecer relaciones, de reflexionar sobre todo lo que interconecta y diferencia a las literaturas y a las culturas entre sí, así como los contactos, los cambios, los diálogos. El “territorio” del comparativismo, según él, abarca tres espectros esenciales:

- I) Los factores de relaciones literarias y culturales internacionales, o interculturalidad
- II) Las cuestiones de la narrativa y la poética comparadas
- III) Las cuestiones de literatura general, particularmente las relaciones entre literatura y otras artes, literatura y filosofía, política, ciencias humanas, etc....

Este último “territorio” actualmente se encuentra en constante evolución y es objeto de análisis en este trabajo. Podemos hacer esto porque, como bien dice Pageaux (2011, p. 75):

La literatura comparada, por las aberturas que provoca y practica en la dirección de literaturas y culturas extranjeras, por el énfasis lanzado sobre el carácter relacional de los textos literarios y los hechos de la cultura, puede y debe asegurar ese ensanchamiento, ya practicado por los historiadores, en favor de temas más culturales que literarios.

Dentro de todos los puntos que pueden ser abordados en la Literatura Comparada, uno de los que más nos interesa para nuestro estudio es el tema. Este, como categoría de análisis, no solo organiza y estructura el sentido de la narrativa, sino que también actúa como un hilo conductor entre obras de diferentes épocas, contextos y estilos, facilitando un diálogo entre ellas. Estudiar el tema en dos novelas como las que son analizadas en este trabajo, las cuales reflejan contextos políticos y sociales específicos, es particularmente enriquecedor, ya que ilumina cómo Arenas y Abreu responden a

problemáticas universales desde perspectivas únicas, revelando tanto sus convergencias como sus divergencias.

El tema pertenece al texto en su singularidad, del cual es un elemento estructurante. El tema es un elemento intratextual, y también transtextual, especie de materia indivisible en la cual nos parece que la imaginación tiene poder de elección. El estudio de ese material permite entonces pasar de un texto a otro: él es el hilo conductor evidente y cómodo de todo trabajo comparatista.

Según Pageaux (2011), cuando la presencia del tema es recurrente en las obras literarias de diversas literaturas, pero en un mismo período determinado, es posible hablar de una “temática de época”. Así, el tema interesa tanto al imaginario singular de un escritor como a un imaginario colectivo, o mejor, social.

Georges Poulet, citado por Pageaux (2011, p. 187) en su obra, define el procedimiento y la crítica temática en los siguientes términos:

La crítica temática puede todavía revelarnos lo que se transmite de un pensamiento a otros; lo que se descubre en diversos pensamientos como parte de sus principios, o de sus fondos comunes. Se tiende entonces a confundir con la historia de las ideas, de los sentimientos, de las imaginaciones, que debería ser siempre adyacente a la historia que se dice literaria.

Al estudiar los temas tratados en dos obras literarias comparadas, podemos fácilmente establecer puntos de conexión con otras disciplinas externas a la Literatura *per se*. Es el caso de disciplinas como la Historia y la Sociología.

La Literatura y la Historia son dos disciplinas que se entrelazan de manera intrínseca. La Literatura, a través de la creación de personajes, tramas y escenarios, nos permite adentrarnos en diferentes épocas y contextos históricos, transportándonos a lugares lejanos en el tiempo. Por otro lado, la Historia brinda a los escritores una fuente de inspiración invaluable, proporcionándoles hechos reales y concretos sobre los cuales construir sus narrativas. Ambas se interrelacionan y suponen una inestimable ayuda para el conocimiento y la comprensión de contextos históricos específicos. De esta manera, los textos literarios pueden estudiarse, por un lado, como producto, pero también, por otro lado, como factor determinante de la cosmovisión de una sociedad, una cultura y un momento histórico, hasta el punto de que los cambios sociales tienen su reflejo en la creación literaria. Sin embargo, el abordaje de ese pasado por ambas disciplinas difiere en varios aspectos.

Según Fonseca y Hoz (2022), la Historia se interesa por las estructuras y procesos de la sociedad, por el devenir de los hechos que justifican la continuidad o la ruptura en el desarrollo de los colectivos humanos; mientras que la Literatura, en su calidad de manifestación artística, sería reflejo del sentir, de los valores de una determinada época. La Literatura, a través de la escritura creativa, nos permite adentrarnos en los acontecimientos históricos desde una perspectiva subjetiva y emocional. Los escritores utilizan la ficción para recrear épocas pasadas, personajes y situaciones, permitiéndonos vivir y experimentar de manera más cercana esos momentos históricos. La Historia, por su parte, se basa en la investigación y el análisis de fuentes documentales y evidencias para reconstruir y comprender los hechos ocurridos en el pasado. A través de la investigación histórica, se busca establecer los hechos objetivos y las causas que los originaron.

De acuerdo con Guyard (1951), el comparatista debe tener una cultura histórica suficiente para colocar en su contexto general los hechos literarios que él examina. Por su parte, Pageaux (2011) afirma que del diálogo entre Historia y Literatura el comparatista puede extraer varios ejes de investigación, como por ejemplo, el marco espacio-tiempo. Según él, existe una necesidad de repensarse el espacio y el tiempo. Es perfectamente posible desarrollar análisis comparatistas al interior de una misma literatura, de una misma nación, entendiéndose que el proceso literario revela, en el plano lingüístico, social y cultural, elecciones y rupturas, dimensiones características de la alteridad. Esto es bien marcado en el caso de países que conocieron el “mestizaje cultural”, como Brasil y Cuba.

Esto nos lleva a pensarnos en la Literatura como fuente histórica. El doctor Mariano Caballero Espericueta (2021) afirma que en este sentido la Literatura permite la investigación de una determinada sociedad trazando un panorama de la realidad de la época estudiada a través de las mentalidades que pueda plasmar el autor en los diferentes personajes de una obra literaria. “La narrativa de ficción puede contener elementos que otras fuentes documentales de dicha época, como cartas, fotografías, anuncios o, la misma prensa, no pueden mostrarnos.” (Espericueta, 2021, p. 18) Alejo Carpentier (1976, p. 9), por su parte, nos dice que:

[...] la función cabal de la novelística consiste en violar constantemente el principio ingenuo de ser relato destinado a causar placer estético a los lectores, para hacerse instrumento de indagación, un modo de conocimientos de hombres y épocas, modo de conocimiento que rebasa, en muchos casos, las intenciones de su autor.

Un término que se hace necesario definir en este punto es el de novela histórica. Según Owen (2024), la novela histórica es un género literario que se sumerge en el pasado con un compromiso de fidelidad hacia la época representada. Se caracteriza por su meticulosa recreación de ambientes, costumbres, lenguaje y contextos sociopolíticos de un período específico. Los autores de novelas históricas realizan investigaciones exhaustivas para asegurar que su representación sea lo más precisa posible, incorporando figuras y eventos reales junto a personajes y tramas ficticias. La novela histórica se adentra en el pasado con un espíritu de reconstrucción y respeto por los hechos y busca educar y entretener, manteniendo al lector firmemente arraigado en la realidad de otra época.

Siguiendo la lógica de Owen, las novelas que forman parte de este estudio, *Otra vez el mar* y *Onde andará Dulce Veiga?* no pueden ser consideradas estrictamente novelas históricas. Ninguna de las dos obras prioriza la reconstrucción de la historia; más bien, exploran temas universales y subjetivos. Sin embargo, los contextos históricos y sociopolíticos tienen relevancia en sus respectivas narrativas, y sirven de ventana para entender las décadas en las que se encuentran ambientadas. A través de la construcción de los personajes, el ambiente social descrito y las reflexiones de los narradores, las obras transmiten las ansiedades y los cambios sociales que se estaban viviendo en ambos países; y en especial presentan la visión que sobre su realidad tenían tanto Arenas como Abreu. Son visiones, si bien personales e íntimas, también representativas de una generación que experimentó de primera mano los acontecimientos que sirven de fondo para las historias aquí estudiadas. Por tanto, aunque la trama principal de ambas novelas es ficticia, la descripción del entorno nos puede ayudar a comprender las realidades culturales y políticas de Cuba y Brasil durante esos periodos.

Por otra parte, la Literatura tiene la capacidad de reflejar, analizar y comentar diversos temas de la sociedad y sus dinámicas sociales (Escarpit, 1959). Es a partir de esa capacidad que se establecen conexiones entre esta disciplina y la Sociología. A través de sus tramas, personajes y situaciones, la Literatura ofrece una ventana a las realidades sociales y a las preocupaciones de la sociedad en la que se gestó.

Para Yilian-Castro (2012), se debe partir del presupuesto de la existencia de una Sociología de la Literatura, cuyo objeto transita por tres territorios bien diferenciados:

- I) La literatura como documento: toma las obras y los personajes literarios como indicio de una sociedad o una época. Su punto es más bien contenidista y sus representantes se suscriben a la hipótesis del reflejo.
- II) La literatura como texto: se propone un estudio de la literatura en su contexto que privilegia precisamente su modo propio, su carácter de no mero reflejo.
- III) La literatura como recepción: representa la atención sostenida en un proceso de más calado, la obra literaria, en la medida que crea un espacio de representatividad.

La producción literaria de un período puede arrojar luz sobre aspectos de la subjetividad y del imaginario de un colectivo o grupo social determinado, una representación de cómo los individuos se perciben a sí mismos en un tiempo y espacio determinados. En las novelas la experiencia colectiva se individualiza, por eso la subjetividad se ubica en primer plano; el conocimiento no se limita solo a la recreación del correlato histórico, de los ambientes en que se desenvuelven los personajes. Es un conocimiento que parte desde el interior de los autores.

Por otra parte, los escritores a menudo abordan temas sociales relevantes en sus obras, como la desigualdad, la injusticia, la discriminación, el conflicto de clases, el género, la sexualidad, entre otros. La Literatura proporciona un espacio para explorar estos temas de manera profunda y reflexiva, permitiendo al lector comprender mejor los problemas sociales y sus implicaciones.

La Literatura también puede ofrecer representaciones vívidas y complejas de diversos grupos sociales, incluidos aquellos que han sido marginados o excluidos históricamente. A través de la creación de personajes y contextos narrativos, los escritores pueden dar voz a aquellos cuyas experiencias rara vez son representadas en otros medios.

Muchas obras literarias tienen un carácter crítico hacia la sociedad y sus instituciones. Los escritores a menudo utilizan la sátira, la ironía y otros recursos literarios para cuestionar las normas sociales establecidas, la autoridad y las estructuras de poder. Esta crítica social puede contribuir al debate público y al cambio social.

## 1.2 Teoría Queer y Literatura

De acuerdo con Leal Reyes (2015), en términos generales la palabra queer significa “extraño”, “anormal”, y ha sido utilizada históricamente para describir de forma despectiva los comportamientos homosexuales. Otro sentido ofensivo de la palabra es el de “torcido” o “desviado”, en referencia a la identidad de las personas no cisheteronormativas. Cabe precisar que la palabra queer presenta varias acepciones además de estas mencionadas. Como sustantivo, en español significa “maricón”, “homosexual”, “gay”; así mismo, ha sido utilizado para designar la “falta de decoro” y la “anormalidad” de las orientaciones homosexuales.

Se han buscado traducciones al término “queer” en español, tales como como “torcido”, “indecente” o “excéntrico”; también se ha buscado latinizar el término para dar cuenta de una forma de disidencia sexual desde este continente, de tal forma que “cuir” es utilizado entre diversos movimientos de disidentes sexuales y de género, que en su mayoría se asocian a alguna forma de expresión artística, sobre todo, el performance, y a algunos círculos académicos de la región (Ortuño, 2016).

Por otro lado, como verbo, el transitivo “queer” se relaciona a los conceptos de “desestabilizar”, “perturbar”, “jorobar”. Y son justamente estas acepciones de la palabra las que le ha permitido al movimiento político de defensa de los derechos LGBTIQ+ apropiarse del término y resignificarlo en beneficio propio. Ser queer refuerza la posibilidad de desestabilizar las normas inmutables y los discursos tradicionales de la cisheteronormatividad. En palabras de la célebre investigadora brasileña Guacira Lopes Louro (2004, p. 7-8):

Queer es todo eso: es extraño, raro, incómodo. Queer es, también, el sujeto de la sexualidad desviada –homosexuales, bisexuales, transexuales, travestis, drags. Es el excéntrico que no desea ser integrado y muchos menos tolerado. Queer es una forma de pensar y de ser que no aspira al centro y ni lo desea como referencia; una forma de pensar que desafía las normas regulatorias de la sociedad, que asume el malestar de la ambigüedad, del entre lugares, de lo indeciso. Queer es un cuerpo extraño que incomoda, perturba, provoca y fascina.

Una mirada queer sobre la cultura invita a una perspectiva crítica con relación a las normas y convenciones de género y sexualidad que permiten que muchas personas sean insultadas cotidianamente como raras, extrañas, anormales, maricones, tortilleras, afeminados, travestis, pájaros, putos, y un largo etcétera. La idea es cuestionar ese proceso de clasificación que genera el insulto: la primera experiencia con relación a la sexualidad de todo el mundo, tanto de aquel rechazado y que aprendió que no era normal, como de aquel que adoptó las normas y se insertó socialmente de una forma más fácil, es la

experiencia de la injuria. Las personas aprenden sobre sexualidad oyendo injurias en relación consigo mismos o en relación con otros. Es en esa situación de vergüenza que se descubre lo que es la sexualidad y lo que en ese ámbito está “bien” o “mal” según los cánones sociales establecidos.

Siguiendo al investigador Rafael Ventura (2016), pasemos rápidamente a definir tres términos que muy usados por la teoría queer: heterosexismo, heterosexualidad obligatoria y cisheteronormatividad. Vamos a colocar su definición por la importancia para este trabajo:

- I) Heterosexismo es la presuposición de que todas las personas son o deberían ser heterosexuales. Un ejemplo de heterosexismo está en los materiales didácticos que muestran solamente parejas formadas por un hombre y una mujer.
- II) La heterosexualidad obligatoria es la imposición como modelo de esas relaciones amorosas o sexuales entre personas del sexo opuesto. Ella se expresa, frecuentemente, de forma indirecta, por ejemplo, por medio de la diseminación mediática de imágenes exclusivamente de parejas heterosexuales. Esto relega a la invisibilidad a las parejas formadas por dos hombres o dos mujeres.
- III) La cisheteronormatividad es el orden sexual del presente, fundado en el modelo heterosexual, familiar y reproductivo. Ella se impone por medio de violencias simbólicas y físicas dirigidas principalmente a quienes rompen las normas de género.

La teoría queer es una mirada insubordinada a todo esto. Es una perspectiva menos favorable al poder, a quien domina, al hegemónico, y más comprometida con los sin poder, dominados, o mejor, subalternizados. En la esfera de la sexualidad y del deseo, la mayor parte de lo que es reconocido socialmente como discurso autorizado es producido dentro de una epistemología dominante que poco difiere de un compromiso con el orden y el poder.

Lo que hoy llamamos queer, en términos tanto políticos como teóricos, surgió como una crítica al orden sexual contemporáneo en la década de 1960 (Miskolci, 2016). Fue la época del surgimiento de los movimientos sociales: el movimiento por los derechos

civiles de los negros en Estados Unidos, el movimiento feminista de la segunda ola, y el movimiento homosexual. De forma general, esos movimientos afirmaban que lo privado era político y que la desigualdad iba más allá de lo económico. También comenzaron a señalar que el cuerpo, el deseo y la sexualidad, temas anteriormente ignorados, eran objeto y medio por el cual se expresaban las relaciones de poder. La lucha feminista por la contracepción bajo el control de las propias mujeres, de los negros contra los criterios y prácticas racistas, y de los homosexuales contra el sistema médico y legal que los clasificaba como peligro social y enfermos, todos tenían en común demandas que colocaban en jaque los patrones morales. Así, en términos políticos, lo queer comienza a surgir de ese espíritu iconoclasta presente en algunos miembros de los movimientos sociales expresado en la lucha por desvincular la sexualidad de la reproducción, resaltando la importancia del placer y la ampliación de las posibilidades de relaciones.

De entre los precursores de la teoría queer, es importante citar al pensador francés Guy Hocquenghem, quien en los años 1970 publicó *Le désir homosexuel*, un libro sobre el papel del miedo a la homosexualidad en la definición del orden político-social del presente. Luego, es en la década de 1980, con el surgimiento de la pandemia del sida en los Estados Unidos, que la relación entre política y teoría queer se cristaliza. El sida generó uno de los mayores pánicos sexuales de todos los tiempos, asociado en el caso estadounidense a una negativa estatal de reconocer la emergencia de salud pública. En Estados Unidos hubo un verdadero choque entre las demandas sociales y la negativa del gobierno de adoptar medidas para abordar la crisis.

La epidemia fue tanto un hecho biológico como una construcción social. Como bien plantea Miskolci, el sida fue construido culturalmente ya que hubo una decisión de clasificarlo como ITS (Miskolci, 2016). Una epidemia que surge a partir de un virus, como cualquier otro virus, acabó siendo entendida exclusivamente como una enfermedad de transmisión sexual, como un castigo para aquellos que no seguían el orden sexual tradicionalmente establecido. Entonces, el sida fue como una terapia de choque conservadora hacia la Revolución Sexual. Esa reacción tuvo consecuencias políticas jamás superadas, así como en la forma en la que las personas aprendieron sobre sí mismas, sobre la sexualidad y en la manera como experimentan sus afectos y sus vidas sexuales.

Asimismo, el sida se tornó un catalizador biopolítico, que generó formas de resistencia más astutas y radicales, materializadas en dos movimientos: ACT UP, una coalición que motivada por la cuestión del sida desafiaba al poder; y Queer Nation, de

donde surge el uso de la palabra “queer” para identificar al movimiento LGBTIQ+: la nación anormal, extraña, la nación marica (Miskolci, 2016).

La idea por detrás de Queer Nation era que parte de la nación estadounidense había sido rechazada, humillada, considerada abyecta, motivo de desprecio y asco, miedo a que contaminara al resto de la sociedad. Es así como emerge lo queer, como reacción y resistencia a un nuevo momento biopolítico instaurado por el sida. El “sidoso”, la identidad de la persona enferma de sida en la década de 1980 encarnaba ese fantasma amenazador contra el cual la sociedad exponía su código moral. Algunos grupos de activistas homosexuales eligieron también usar la palabra “queer” como una forma de choteo, una respuesta al cisheterosistema en la que “queer” lleva la connotación de situarse a uno mismo contra la normalización (Louro, 2004). Estos grupos asumieron el énfasis en la diferencia que no quiere ser asimilada ni tolerada. No aceptan que la aceptación de sus formas de existencia pase obligatoriamente por encajarse en las formas de la cisheteronorma.

Si el movimiento gay y lésbico tradicional tenía como preocupación mostrar que los homosexuales eran personas normales y respetables, el movimiento queer venía para recordar que, aun siendo los gays y lesbianas personas respetables, en ciertos momentos históricos podrían ser atacados y nuevamente tachados como abyectos. La mayor parte de las personas que sufrían con el sida no eran parte de ese grupo por el cual el movimiento homosexual de los años 60 luchaba: hombres y mujeres blancos de clase media, deseosos de ser aceptados e incorporados socialmente. El movimiento queer se va a enfocar menos en la demanda de aceptación e incorporación colectiva, y sí más en criticar las exigencias sociales, los valores y las convenciones culturales como fuerzas autoritarias y prejuiciosas. Así, como bien plantea Miskolci (2016, p. 25), mientras el movimiento homosexual buscaba adaptar a los homosexuales a las demandas sociales, para luego ser incorporados, el movimiento queer prefería enfrentar el desafío de cambiar la sociedad de forma que ella fuera aceptable para sí. Para lo queer, los valores hegemónicos engendran las experiencias de abyección, vergüenza y estigma, por lo que deben ser combatidos y no asimilados.

En resumen, el antiguo movimiento homosexual denunciaba la heterosexualidad como obligatoria, lo cual derivaba en una defensa de la homosexualidad como orientación sexual válida. El movimiento queer giraba su crítica hacia la cisheteronormatividad, dentro de la cual incluso lesbianas y gays normativizados son aceptados, mientras que la

línea roja del rechazo social es puesta sobre otras personas, aquellas consideradas anormales o extrañas por dislocar el género o no encuadrar sus vidas amorosas y sexuales al modelo cisheterorreproductivo. Lo queer es, por tanto, un rechazo a los valores morales violentos instituidos y que hacen valer la línea de abyección, esa frontera rígida entre los que son socialmente aceptables y los que son relegados a la humillación y al desprecio colectivo.

Hasta la década de 1960 la sexualidad era vista como un área de la vida humana que era explicada por la Biología y la Medicina. En 1968, el artículo de la socióloga Mary McIntosh *The Homosexual Role* plantea por primera vez que la homosexualidad es algo socialmente construido (McIntosh, 1968). En las décadas de 1970 y 1980 se produce un florecimiento de los estudios gays y lésbicos en Europa y América. Estos tendían a corroborar que la mayor parte de la población era heterosexual y que la homosexualidad era algo restringido a una minoría diferente que la sociedad necesitaba aprender a conocer y respetar. Los estudios sobre homosexualidad eran investigaciones sobre minorías sexuales, algo extremadamente importante en una época que ignoraba o descalificaba formas de sexualidades no hegemónicas, pero que aún no cuestionaba completamente la hegemonía heterosexual como cultural y política. Los estudios queer vienen a modificar eso.

En 1976 el francés Michel Foucault publica el primer volumen de su principal obra, *Historia de la sexualidad*, que ha sido considerado por varios estudiosos como Tamsim Spargo (2006) una referencia importante que inspiró la teoría queer. En este libro, Foucault cuestiona la relación entre discursos y verdades producidas desde el poder con respecto a la sexualidad. Este es el caso, por ejemplo, de lo que se entiende por homosexualidad moderna. Según Foucault (1977, p. 28):

[...] la categoría psicológica, psiquiátrica, médica, de la homosexualidad se constituyó el día en que se la caracterizó —el famoso artículo de Westphal sobre las "sensaciones sexuales contrarias" (1870) puede valer como fecha de nacimiento— no tanto por un tipo de relaciones sexuales como por cierta cualidad de la sensibilidad sexual, determinada manera de invertir en sí mismo lo masculino y lo femenino. La homosexualidad apareció como una de las figuras de la sexualidad cuando fue rebajada de la práctica de la sodomía a una suerte de androginia interior, de hermafroditismo del alma. El sodomita era un relapso, el homosexual es ahora una especie.

Esto no significa que antes no existiera la práctica homoerótica, pero según Foucault es a finales del siglo XIX que empieza a existir un control de esta práctica sexual a partir de su clasificación. La homosexualidad pasa a ser vista como una “aberración” de

la naturaleza, un “tipo” de ser humano que tiene una sexualidad perversa. Para Spargo, el análisis de Foucault de las interrelaciones entre conocimiento, poder y sexualidad fue el “catalizador intelectual más importante de la teoría queer” (Spargo, 2006, p. 6).

En 1990 son publicados los tres libros más influyentes en Estados Unidos sobre Teoría Queer: *El género en disputa* (1990), de Judith Butler, *Cien años de homosexualidad* (1990), de David Halperin, y *Epistemología del Armario* (1990), de Eve Kosofsky Sedgwick. Las tres son obras medulares para entender el pensamiento queer.

En su libro, Butler critica las nociones esencialistas y estáticas de identidad, incluidas las identidades sexuales. Butler argumenta que categorías como "homosexual", "heterosexual", "hombre" o "mujer" no son realidades fijas o innatas, sino construcciones culturales producidas y sostenidas a través de normas sociales y de la performatividad. “El género es la estilización repetida del cuerpo, una sucesión de acciones repetidas - dentro de un marco regulador muy estricto- que se inmoviliza con el tiempo para crear la apariencia de sustancia, de una especie natural de ser” (Butler, 1990, p. 98).

Por su parte, Halperin (1990) examina cómo las categorías contemporáneas de identidad sexual y de género no pueden ser aplicadas directamente a contextos históricos y culturales diferentes, como el de la Antigua Grecia, concluyendo que nuestras concepciones modernas de “homosexual” y “heterosexual” son construcciones culturales específicas y no reflejan verdades universales o ahistóricas. Las prácticas sexuales en diferentes contextos históricos y culturales deben ser entendidas en sus propios términos y no juzgadas desde las categorías modernas de identidad. Este punto es clave para la teoría queer, ya que desafía la idea de que las identidades sexuales y de género son naturales o universales.

A su vez, Sedgwick (1990) sostiene que la oposición entre "homosexual" y "heterosexual" es una de las dicotomías más importantes en la cultura occidental moderna. Al mismo tiempo, afirma que las categorías de identidad sexual son inestables y contradictorias. Al negarse a aceptar que el mundo pueda dividirse fácilmente entre homosexuales y heterosexuales, Sedgwick enfatiza que las identidades sexuales son fundamentalmente provisionales, móviles y fracturadas; y que la inestabilidad de la oposición binaria heterosexual/homosexual amplía las posibilidades de reinención de identidades, deseos, prácticas, comunidades, conocimientos y estructuras sociales.

Para estos teóricos, el presupuesto de que la mayoría de la población es heterosexual es altamente cuestionable, porque si la homosexualidad es una construcción social, entonces la heterosexualidad también lo es. Por tanto, el binarismo heterosexual/homosexual sería una construcción histórica para ser repensada. Lo queer viene a ser entonces un intento por desnaturalizar la noción de identidad: gay, heterosexual, lesbiana son construcciones que no alcanzan a representar la diversidad de las prácticas y experiencias que conforman la sexualidad humana. Por otra parte, si el género es también algo cultural, entonces lo masculino y lo femenino estaría presente tanto en hombres como en mujeres. Cada ser humano tiene gestos, formas de actuar y pensar que la sociedad puede calificar como masculino o femenino independientemente de nuestro sexo biológico. En el fondo, el género está relacionado con normas y convenciones culturales que varían en el tiempo y de sociedad a sociedad.

De esta forma, la disidencia sexual mundial ha encontrado en las últimas décadas a la teoría queer como su corriente hegemónica de pensamiento. Sin embargo, a pesar de tratarse de un pensamiento subversivo, los espacios de reflexión en torno al tema no han sido bien acogidos en todo el mundo, sobre todo por provenir de círculos intelectuales europeos y norteamericanos. En América Latina, por ejemplo, se ha realizado una fuerte crítica de dicha teoría, sobre todo porque, como bien plantea la investigadora Gabriela González Ortuño, la misma ha sido utilizada por formas de ser homosexual desde lugares de privilegio en las sociedades occidentales (Ortuño, 2016). En América Latina, lo queer ha pasado por un examen crítico en diversos círculos de pensamiento: desde las lesbianas negras hasta los movimientos de sexualidad diversa de diferentes corrientes que consideran a esta teoría como una forma de imponer teorías blancas occidentales al resto del mundo (Ortuño, 2016). Así mismo, algunos críticos poscoloniales como la feminista india Chandra Talpade Mohanty, en su libro *Feminism without Borders: Decolonizing Theory, Practicing Solidarity* (2003) destaca cómo las nociones de identidad fluida pueden ser irrelevantes o incluso perjudiciales en contextos no occidentales, donde las categorías tradicionales de género tienen significados diferentes.

La teoría queer también ha sido cuestionada por su relativismo con respecto al origen de la orientación sexual, ignorando los factores biológicos que envuelven su surgimiento y desarrollo. Algunos especialistas han defendido diversas teorías que sostienen que la orientación sexual, ya sea homosexual, heterosexual o bisexual, es innata. Uno de los más conocidos autores que sostienen esta teoría es el neurocientífico Simon

LeVay, quien tanto en su libro *El cerebro sexual* (1993) como más recientemente en *Gay, Straight, and the Reason Why: The Science of Sexual Orientation* (2011) afirma que la orientación sexual resulta principalmente de una interacción entre genes, hormonas sexuales y el desarrollo cerebral, procesos biológicos que ya están en marcha antes del nacimiento. LeVay en su segundo libro (2011) también deja claro que estas líneas de investigación ayudan a ver de manera positiva la variedad sexual como algo natural que debe ser valorado, celebrado y bienvenido en la sociedad, muy lejos de tendencias negativas antiguas como querer descubrir “qué salió mal” en la vida de los homosexuales, intentar desarrollar “curas” para la homosexualidad, o volver a explicaciones tradicionales que se centran en “relaciones disfuncionales” entre padres e hijos, o en experiencias sexuales tempranas.

Otros dos importantes defensores del innatismo de la orientación sexual son los psicólogos británicos Qazi Rahman y Glenn Daniel Wilson. En su obra más importante, el libro *¿Nacido gay? La psicobiología de la orientación sexual humana* (2005), realizan profundas críticas a los postulados constructivistas de la teoría queer. Argumentan que (Rahman, Wilson, 2005, p. 30):

Los esfuerzos de investigación para identificar los factores psicosociales en el desarrollo de la orientación sexual no han arrojado prácticamente nada. De hecho, la “investigación” a menudo no es realmente investigación en el sentido científico” y que “esas opiniones sobre los orígenes de la orientación sexual humana son sencillamente erróneas.

Más adelante, concluyen que “[...] hemos demostrado que los factores sociales no desempeñan un papel apreciable en el desarrollo de la orientación sexual” (Rahman, Wilson, 2005, p. 146).

Sin embargo, la teoría queer no elimina la posibilidad de la existencia de una base innata para el deseo sexual, o que haya personas cuyas identidades sean percibidas como fijas. Sin embargo, sí cuestiona la validez universal de tales identidades. De acuerdo con Butler (1993), lo queer es una nueva política de género. Dicha política se materializa en el cuestionamiento de las demandas hechas a partir de los sujetos; en otras palabras, llama la atención sobre las normas que las crean. Ese dislocamiento de eje en la lucha política se fundamenta en dos concepciones distintas con relación a la dinámica de las relaciones de poder: una que las entiende a partir de la visión del poder como algo que opera mediante la represión, y otra que lo concibe como mecanismos sociales de disciplina. Desde la perspectiva del poder opresor, los sujetos luchan contra el poder por la libertad,

mientas que desde la del poder disciplinante, la lucha es por deconstruir las normas y las convenciones culturales que nos constituyen como sujetos.

Lo queer como teoría cuestiona la existencia de una normalidad sexual, ya que lo considerado abyecto se plantea a través de condiciones arbitrarias de clasificación donde se esencializa la identidad del individuo a través de la sexualidad. Sin embargo, esta es una categoría cultural disponible y abierta, que puede jugar un papel en el ámbito político. Ese papel es diverso y no se encuentra sistematizado en un marco conceptual o metodológico, sino que es una colección de articulaciones intelectuales que pretende interpretar las relaciones entre el sexo, género y deseo sexual. Así, los distintos posicionamientos en este campo parten de una lógica multi e interdisciplinaria que permite una aproximación a los variados significados de la sexualidad (Reyes, 2015).

Lo queer también analiza simultáneamente discursos y relaciones de poder que crean, mantienen y refuerzan discriminaciones ante la diferencia de género y sexualidad. En esta vía recoge las principales posturas teóricas del posestructuralismo, el deconstruccionismo y los discursos poscoloniales y decoloniales, en los que se descentra el sujeto (sin eliminarlo) para supervisar aquel entorno que lo excede pero que lo constituye. La articulación entre los elementos subjetivos y las posibilidades de búsqueda de proyectos colectivos así como de las identidades, marca un elemento distintivo en cuanto al abordaje de lo sexual.

La teoría queer implica un cambio en la forma en la que hasta el momento se había reflexionado sobre las categorías de sexo y género. De acuerdo con David Córdoba (2009), a través de esta teoría se pretende reactivar y reforzar la idea de identidad sexual como un tema que debe llevarse al plano sociocultural y político, cuestionando las lógicas impuestas por la normalidad, puesto que el binomio normalidad/patología en la identidad sexual debe perder fuerza, porque las diferentes expresiones de la sexualidad ya no se ajustan a una descripción estrecha donde deba encasillarse a las personas.

Para lo queer, el contexto actual solo puede ser explicado a partir de dimensiones donde se constituyen escenarios sociales movibles, polisémicos y porque no decirlo, disfuncionales. Para esta postura, los discursos totalizantes no existen, por lo que las formas en las cuales se manifiesta la política se presentan a partir de plantear reivindicaciones individuales (como la construcción del placer) en entornos colectivos mediante la fragmentación de las resistencias. Esta fragmentación se manifiesta a través

de la presencia de actos transgresores que ponen en cuestionamiento los efectos normalizadores del género, a través de la toma del espacio público mediante la puesta en marcha de acciones donde la visibilidad de lo abyecto se haga presente.

Por tanto, lo queer no se encuentra centrado en la reivindicación de las identidades, sino más bien en el posicionamiento de comunidades donde los sentidos del cuerpo se manifiesten y puedan superar los cuestionamientos provenientes de las estructuras naturalizantes planteados por el Estado y por el cisheterosistema. En la vida social aprendemos las formas de ser esperadas colectivamente por medio de la persecución a las maneras rechazadas de actuar y ser. En la esfera del deseo y la sexualidad, la amenaza constante de retaliaciones y violencias nos induce a adoptar comportamientos heterosexuales. La homofobia es un fenómeno que nos envuelve a todos. Los actos aislados de violencia emergen cuando formas anteriores de violencia, muchas veces invisibles, se vuelven ineficaces a la hora de imponer las normas o convenciones culturales. Estos actos llaman más nuestra atención, pero no podemos pensar que son las únicas formas de violencia que ocurren en la convivencia social. En verdad, ironías, chistes, insultos y amenazas preceden a golpes, manotazos y palizas. El rechazo violento de formas de expresión de género o sexualidad discordantes con el patrón cisheterosexista es antecedido e incluso apoyado por un proceso de educación cisheteronormativo, por una sociedad comprometida con imponer la cisheterosexualidad obligatoria.

Con la teoría queer entendemos que la sexualidad va más allá de las relaciones sexuales (Miskolci, 2016). La sexualidad envuelve deseo, afecto, autocomprensión y hasta la imagen que otras personas tienen de nosotros. La sexualidad tiende a ser vista, por cada uno de nosotros, como nuestra propia intimidad, la parte más reservada, a veces hasta secreta, de nuestro yo. Por eso, no sorprende que la sociedad haya encontrado en ella un medio para normativizar a las personas, a partir de una manera de tornar esa sensación más íntima, más preciosa y personal en algo que sea motivo de burla, insulto y de humillación. La abyección acaba siendo mayor a través de la sexualidad porque ahí se juntan esos sentimientos más profundos, en los que la persona se siente más confrontada con el orden social.

Esa abyección genera en la persona rechazada un sentimiento de horror y repulsión como si fuera algo contaminante o asqueroso. Cuando alguien es llamado de “tortillera” o “maricón”, no está simplemente recibiendo un sobrenombre: está siendo juzgado y clasificado como un objeto repulsivo. La injuria clasifica a alguien como

“contaminante”, como alguien de quien tú quieres tomar distancia por miedo a ser contaminado.

Mary Douglas, en su libro *Purity and Danger: an Analysis of the Concept of Pollution and Taboo* (2010), explica como la dinámica de abyección opera de manera que las personas son inducidas socialmente a extirpar de sí mismas, en general de formas dolorosas, lo que es considerado por la colectividad como impuro, incorrecto o anormal. Socializar, por tanto, tiende a ser un proceso marcado por formas muy violentas de rechazo, en sí mismo, de lo que la sociedad quiere evitar como contaminante, ya sea una identidad de género diferente de las más conocidas, o formas de deseo fuera del modelo impuesto (Douglas, 2010). Julia Kristeva (1982) enfatiza como nuestra sociedad comprende como abyecto lo que, en la visión hegemónica, no debería ser visible. Abyecto y obsceno, (que en opinión de Kristeva significaría “fuera de la escena”), se aproximan, revelando lo que la sociedad preferiría no ver y que, al adentrarse en el espacio público, causa repugnancia y repudio. A partir de la idea de abyección, comprendemos la dinámica colectiva que genera la injuria y la violencia contra aquellos y aquellas que explicitan la inestabilidad de los géneros y que, de formas diversas, encarnan la diferencia.

La experiencia de la abyección deriva del juicio negativo sobre el deseo homoerótico, y hasta hoy el ser llamado de “homosexual” casi siempre equivale a ser insultado. Pero sobre todo cuando el homoerotismo lleva al rompimiento de patrones normativos como la demanda social de que gays y lesbianas sean “discretos”, o en otras palabras, no parezcan ser gays o lesbianas, e incluso, de que no se disloque el concepto de género o se modifiquen los cuerpos, lo que, frecuentemente, vuelve víctima de violencia a varones afeminados, hembras masculinas, y sobre todo personas trans.

La cisheteronormatividad es un sistema de visibilidad, o sea, un modelo social regulador de las formas como las personas se relacionan. Según Carvalho y Nardi (2024, p. 4):

Para garantizar el privilegio de la heterosexualidad y su estatus de normalidad y naturalidad, se adoptan múltiples estrategias en todos los sectores sociales, reafirmando que los seres humanos nacemos hombres y mujeres y que este sexo de nacimiento indicará un género correspondiente, masculino o femenino, en definitiva, conducirá a una única forma de deseo asociada con el sexo/género opuesto. Este alineamiento entre sexo/género/sexualidad sustenta la heteronormatividad, asumiendo que todas las personas son o deben ser heterosexuales, lo que les permite disfrutar plenamente de políticas públicas de salud, seguridad, educación, asistencia, entre otras, y recibir beneficios del Estado. Quienes están fuera de la norma deben ser reeducados, reformados o relegados a un segundo plano, si no completamente excluidos.

En nuestros días, la sociedad incluso permite mínimamente que las personas se relacionen con personas del mismo sexo; por lo tanto, al menos para algunos estratos sociales privilegiados, ya no vivimos más en pleno dominio de la heterosexualidad obligatoria. En las clases medias y altas urbanas ha ganado clara visibilidad la existencia de personas que se interesan por otras del mismo sexo. En ese contexto, no es posible decir que se les niega la homosexualidad, pero la sociedad todavía les exige el cumplimiento de las expectativas con respecto al género y a un estilo de vida que mantiene a la heterosexualidad como un modelo incuestionable para todos. Por eso, es comprensible que existan tantas parejas gays y lésbicas que busquen, con grandes dificultades, adoptar un patrón heteronormado en sus relaciones, lo cual corrobora este nuevo momento histórico marcado más por la cisheteronormatividad que por la heterosexualidad obligatoria.

Las normas sociales no escogen a los sujetos, ellas se imponen a todas las personas, incluso a aquellas que jamás conseguirán cumplirlas. De ahí se entiende la paradoja aparente de existir mujeres machistas, gays homofóbicos o negros racistas. Al final, los ideales colectivos amoldan a todos, y ellos se hacen valer por normas y convenciones sociales que deberían ser nuestro objeto de crítica en la búsqueda de una sociedad más justa e igualitaria.

Hasta aquí hemos visto los presupuestos fundamentales de la teoría queer. Veamos ahora cómo estos se aplican a la literatura, y sus especificidades en los contextos literarios brasileño y cubano.

Los estudios de género y la teoría queer replantean el concepto de “literatura” en tanto que establecen que esta no es sino una forma simbólico-discursiva por medio de la cual se crean, transforman o perpetúan identidades genéricas y sexuales (Marín, 2012). De esta manera, la noción de literatura se emparenta con lo social y lo político, puesto que se considera como discurso cargado o atravesado por una ideología, y como producto de determinadas prácticas culturales. Se le añade una carga transformativa, real y efectiva que incide directamente en la sociedad al emanar de esta y regresar a ella para modificarla.

La historia que marca la presencia de lo queer en la literatura es extensa. Desde la poetisa griega Safo al dramaturgo irlandés Oscar Wilde, muchos han sido los autores que abordaron las luchas y los placeres de la experiencia LGBTIQ+ con significativa profundidad e imaginación (Fragoso, 2021). Sin embargo, tales contribuciones no

siempre fueron fáciles de trabajar, siendo historias leídas en “lagunas rasas” y de significados implícitos, con obstrucciones de aquellos que pormenorizan los espectros de la sexualidad y la identidad de género con censura. La prevalencia de paradigmas sociales y culturales que, durante siglos, marginaron o invisibilizaron las experiencias y perspectivas LGBTIQ+, ha sido uno de los principales obstáculos.

En muchas épocas y contextos, las normas y prejuicios hegemónicos condicionaron la producción y la recepción literaria, así como las interpretaciones críticas de las obras. En consecuencia, la orientación sexual o la identidad de género de ciertos autores, así como los temas LGBTIQ+ presentes en sus obras, fueron suprimidos, censurados o interpretados de manera cisheteronormativa. Este contexto limitó tanto el reconocimiento como la conservación de textos con temáticas LGBTIQ+ y, en muchos casos, forzó a los autores a codificar o enmascarar sus experiencias y vivencias para evitar censura, persecución o rechazo social. Solo en las últimas décadas, con el avance de los estudios de género, la teoría queer y una mayor apertura hacia la diversidad, se ha comenzado a reconocer y recuperar estos aportes, brindando un espacio para una lectura y una crítica literaria más inclusivas. A través de estos enfoques, se ha empezado a reivindicar el valor y la influencia de la perspectiva LGBTIQ+ en la producción literaria, generando nuevas interpretaciones que enriquecen y amplían nuestra comprensión de la literatura universal.

Según la investigadora Claudia Patricia Giraldo, la literatura queer puede encontrarse en todos los géneros: la novela, la poesía, el drama. De acuerdo con sus propias palabras (Giraldo, 2009, p. 4), en la Literatura Queer:

Coexiste tanto la posibilidad de ruptura con relación al esquema heteronormativo, como la posibilidad de inclusión o encuadramiento dentro de la norma [...] radical a la identidad, univocación y ocupación del lugar tradicional de diferencia radical e inferior, redireccionando a la literatura como lugar de convivencia, tensiones, deseos, placeres, personajes no rectificadas o esencialidades, sin identidades fijas, que cuestionan la propia definición del autor.

Frente a estos presupuestos, se puede entender la Literatura Queer como la construcción de un nuevo *corpus* social, que, de alguna forma, dialoga con anhelos y elementos de interés de un determinado lector. No es una mera cuestión de libros que contengan registros emocionales de autores LGBTIQ+ o que se identifican como tal. Se opone a la reproducción de instituciones que se perpetúan e imponen valoraciones que refuerzan la superioridad de clase, cultura, género, sexualidad y nacionalidad.

En el caso de Cuba, el tema de la homosexualidad estuvo censurado por la política cultural del gobierno desde finales de los sesenta, y solo fue retomado por la nueva generación de artistas y escritores que se dio a conocer con fuerza a partir de mediados de los ochenta. Esta fuerte censura dio como resultado que los estudios sobre sujetos no cisheterosexuales en la literatura y las artes en general fuera prácticamente inexistente. Estudios recientes, sin embargo, dan cuenta de la antiquísima presencia de la figura del sujeto homosexual, masculino y femenino, en la literatura cubana. Según el investigador Jesús Jambrina (2000), la primera obra cubana de ficción, conocida hasta ahora, que asume abiertamente a un homosexual como héroe es *El ángel de Sodoma* (1928), de Alfonso Hernández Catá. En 1938 apareció *Hombres sin mujer*, de Carlos Montenegro. La temática pasa luego por varias obras, entre ellas la novela *Paradiso* (1966), de José Lezama Lima, y el cuento *El lobo, el bosque y el hombre nuevo* (1990) de Senel Paz. Es a inicios de los años de 1990 pues que comienza a aparecer un vasto corpus donde lo gay y lo lésbico abarcan tanto la literatura como la plástica, el teatro y otras manifestaciones. Jambrina (2000) cita como ejemplos de ese boom las obras *El paseante Cándido* (2001), de Jorge Ángel Pérez; *Chamaco* (2006), de Abel González Melo; y *Fátima o el Parque de la Fraternidad* (2018), de Miguel Barnet.

Como bien plantea Damaris Calderón (1999), el sujeto homosexual cubano ha trazado un ciclo en sus posibilidades de representación literaria. Aunque signado mayoritariamente por la valoración negativa de su existencia e incluso por un profundo autorreconocimiento culpable, el saber literario acerca de su figura social constituye un antecedente para redescubrir su actual popularidad en la literatura cubana, especialmente al interior de la isla. Como sabemos, esa fusión final entre homoerotismo y construcción nacional siguió un curso más exitoso y visible en autores del exilio, en particular en Severo Sarduy y Reinaldo Arenas.

En estas obras, la representación del homosexual pasa por fijar sus capacidades de resistencia frente a la normalización cisheterosexista. Para autores cubanos prerrevolucionarios como Lezama o Virgilio Piñera, el cuerpo no es sólo un ente físico capacitado para el placer, sino para un tipo específico de placer, un placer al que se le niega reconocimiento y que pugna por ser admitido históricamente.

A partir de 1971 este tipo de representación sufrió un proceso de contención fundamentado en los prejuicios ideológicos, acerca de la viabilidad del homosexual como

sujeto revolucionario. Solo a finales de los ochenta es que comienza a superarse esta ideologización de la cultura cubana en general (Calderón 1999).

En el caso de Brasil, en los últimos años se ha desarrollado un gran número de investigaciones sobre la representación y representatividad de personas no cisheterosexuales en las obras de ficción, especialmente a partir de aproximaciones basadas en el deseo homoerótico (Seghessi; Castro, 2021). De este modo, obras tradicionales de la literatura brasileña fueron revisitadas con el objetivo de analizar cómo se da la representación de ese deseo. Novelas como *Bom Crioulo* (1895), de Adolfo Caminha, o *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis, fueron objeto de estudio de investigadores interesados en reconstruir una historia de la estética y de la política gay y homoerótica en las Letras y en la sociedad brasileña. Otros investigadores se han empeñado en contribuir con sus estudios a la construcción de una historia de la literatura brasileña homoerótica, mapeando y analizando autores y obras, principalmente los de la segunda mitad del siglo XX, período en el que resuenan en Brasil, de forma aún tímida, las conquistas de los movimientos sociales, de los movimientos de contracultura y de la Revolución Sexual, con el foco, la mayoría de las veces, en la representación y representatividad de personajes no heterosexuales.

A partir de los años 2000 comienzan a aparecer en Brasil los primeros trabajos contruidos bajo la rúbrica de “Literatura Queer”, que si bien inicialmente traían poca o casi ninguna problematización acerca de las identidades, con investigaciones que se encuadrarían mejor en lo que se podría llamar literaturas gays y lésbicas, alcanzarían posteriormente un grado de problematización, deconstrucción y desestabilización que, a priori, se entienden como inherentes al concepto queer, especialmente al traer para el análisis la representatividad y la presencia política de cuerpos queer, como estrategia de subversión al concepto de identidad (Albino; Míguez, 2021, p. 16).

De acuerdo con Calegari (2016), es posible identificar tres fases principales que marcan la presencia de lo queer en la literatura brasileña, tomándose como criterio básico la cuestión de la transgresión a los principios del heterosexismo compulsorio. La primera estaría constituida por obras como *O Ateneu* (1888), de Raúl Pompeia, *O cortiço* (1890), de Aluísio Azevedo, la ya aquí mencionada *Bom Crioulo* (1895), e incluso *Grande Sertão: veredas* (1956), de Guimarães Rosa. Posteriormente, en una segunda fase, ya en los años 1980, tenemos a Caio Fernando Abreu. En cuentos como los de *Morangos Mofados* (1982), en los que Abreu pone su atención sobre la temática gay, este escritor

retrata, de manera aún más transgresora que los primeros autores citados, la cuestión del cuerpo, los deseos, la sexualidad y la homofobia. La última fase mencionada por Calegari, se verifica en obras como *Olhares* (2008), de Claudia Wonder, *O Armário* (2010), de Fabrício Viana, *Amora* (2016), de Natália Borges Polessio, *Um livro para ser entendido* (2016), de Pedro Henrique Mendes, *Over The Rainbow: Um Livro de Contos de Fadas* (2016), vários autores, *E seu eu fosse put\** (2016), de Amara Moira, *Devassos no paraíso* (2018), de João Silvério Trevisan, entre otros.

En resumen, podemos afirmar que en la Literatura la perspectiva queer se preocupa por cómo esos sujetos “abyectos” son representados y contados. La performatividad de género del personaje, sus pensamientos, sus relaciones con otros personajes y con el mundo a su alrededor, todo ello irá a analizar el investigador desde la óptica queer.

Al mismo tiempo, la literatura analizada desde una perspectiva queer puede ser útil para comprender el funcionamiento de una sociedad en un momento histórico específico partiendo de la interpretación del comportamiento de los personajes, además de mostrar cómo las segregaciones relacionadas a la sexualidad, el género y la economía influyen en las relaciones de poder en un momento histórico dado. En este sentido, las acciones de los personajes son portadoras de un significado específico. Como bien plantea Miskolci (2009) en un artículo sobre literatura brasileña en el siglo XIX:

Varias novelas brasileñas del período histórico analizado proporcionan un rico archivo para comprender la formación de estos nuevos sujetos de deseo divididos entre aceptables y desviados. En el caso de Dom Casmurro, este proceso histórico de división de los sujetos entre Bentinho y Escobar, desde su adolescencia en el seminario hasta su vida matrimonial. [...] Finalmente, le pide al otro que los toque [sus brazos], y, así, Bento describe lo sucedido: 'Le apreté los brazos como si fueran los de Sancha [la esposa de Escobar]. Esta confesión me resulta difícil, pero no puedo reprimirla; estaba diciendo la verdad. No sólo los sentí con esa idea, sino que también sentí algo más: los encontré más gruesos y fuertes que los míos, y les tenía envidia; Además, sabían nadar'. [...] Bento desea a Escobar y es deseado por él, pero a esta reciprocidad se suman rivalidades que constituyen jerarquías masculinas.

También en este sentido se puede analizar cómo se establecen los límites entre homosexualidad y homosociabilidad, incluyendo la homofobia como mecanismo regulador de esas relaciones. Por tanto, podemos utilizar lo queer para no solo analizar los personajes disidentes, sino además problematizar el momento histórico en un intento de comprender, por otros ángulos, el funcionamiento de una sociedad dada.

### 1.3 La Construcción del Personaje dentro de la novela

El estudio de la categoría “personaje” es fundamental para comprender las múltiples formas en que la literatura articula identidades y subjetividades disidentes. En el caso de las novelas abordadas en este trabajo, tanto Arenas como Abreu proponen personajes queer que no solo desafían los moldes cisheteronormativos, sino que también reconfiguran las dinámicas de deseo, identidad y resistencia dentro de sus historias. Analizar la construcción, evolución y función de estos personajes permite explorar cómo la literatura queer problematiza el concepto de identidad, cuestiona las normatividades y visibiliza experiencias marginalizadas en sus contextos históricos específicos, enriqueciendo así el entendimiento de la narrativa contemporánea en América Latina.

Dentro del ámbito de la Literatura Comparada, el análisis de los personajes es fundamental. De acuerdo con Pamela Escobar Paul (2013), el comparatista puede examinar los personajes en busca de arquetipos que sean comunes a través de diferentes culturas y períodos, por ejemplo, el héroe, el villano, el sabio o el viajero. También puede estudiar los personajes en relación con el contexto histórico y cultural en el que se encuentran. Esto implica considerar cómo los personajes reflejan las preocupaciones, los valores y las circunstancias de sus respectivas culturas. Así mismo, se puede comparar y contrastar los personajes de diferentes obras literarias para identificar similitudes y diferencias en su desarrollo, motivaciones y características. Se puede además examinar cómo se representan las identidades individuales y colectivas en diferentes contextos culturales a través de los personajes. Esto puede incluir cuestiones de género, clase, etnia, etc. En general, el análisis de los personajes en la Literatura Comparada permite explorar cómo las obras literarias reflejan y se relacionan entre sí a través de la representación de figuras humanas y sus experiencias.

El personaje es la fuerza motriz de la ficción (Andaur; Albornoz, 2021). Se encuentra dotado de un conjunto de cualidades morales y físicas que conforman su individualidad, y le otorgan unidad a la obra. Interactúa con los restantes elementos del relato y constituye una entidad sumamente compleja y ambigua. Con frecuencia es el eje en torno al cual gira la acción y la economía del relato.

El término “personaje” proviene del latín “persona”, el cual hace referencia a la máscara mediante la cual era escuchada la voz del actor en el teatro antiguo. Por lo que “personaje” viene a definir un ser ficticio análogo al ser humano (Eder *et al.*, 2010, p. 7).

El personaje es un hecho ficcional, y no puede confundirse con los seres reales. Pero, como bien apunta Noé Jitrik (1975, p. 38), no puede tampoco negarse que el personaje, bien logrado y sólidamente caracterizado, establece con la realidad extratextual un nexo fuerte. Cuando esto acontece ellos traspasan las fronteras de la ficción, iluminan el mundo exterior e incluso llegan a formar parte de él. Influye en esto la identificación del lector con el personaje, por analogía o por rechazo. La ontología de los personajes ha estado en debate entre los estudiosos del tema. La opinión más recurrente es que los personajes son componentes ficcionales de las obras literarias (Eder *et al.* 2010).

Por ser el indicio más manifiesto de la ficción, es que la función del personaje en la literatura narrativa es tan marcante. Existen numerosas novelas que comienzan con la descripción de un ambiente o paisaje. Pero es generalmente con el surgir de un ser humano en la narración que se declara el carácter ficticio o no ficticio del texto, por resultar de ahí la totalidad de una situación concreta en la que el añadido de un detalle cualquiera puede revelar la elaboración imaginaria. La narración, incluso la no ficticia, para que no se vuelva una mera descripción o un simple relato, exige, por lo tanto, que no haya ausencias muy prolongadas del elemento humano, o de otros seres antropomorfizados, porque el ser humano es el único ente que no se sitúa solamente en el tiempo, sino que es esencialmente tiempo.

En la narrativa literaria, los personajes de ficción se construyen como entidades cuidadosamente diseñadas para cumplir funciones específicas dentro de la obra, lo que los diferencia fundamentalmente de las personas en la vida real (Paredes *et al.*, 2024). Mientras que los seres humanos poseen identidades complejas, moldeadas por experiencias, contradicciones y cambios continuos a lo largo del tiempo, los personajes ficticios son creaciones delimitadas por las necesidades del autor, el desarrollo de la trama y los marcos narrativos. Aunque puedan parecer reales o identificables, su existencia está condicionada por elementos simbólicos, temáticos y estilísticos que responden a objetivos estéticos y comunicativos. Esta distinción no solo enriquece el análisis literario, sino que también invita a reflexionar sobre cómo las historias ficcionales reformulan, idealizan o problematizan las realidades humanas.

La diferencia profunda entre la realidad y las objetualidades puramente intencionales, imaginarias o no, reside en el hecho de que las últimas nunca alcanzan la determinación completa de la primera. Las personas reales, así como todos los objetos reales, son totalmente determinados, presentándose como unidades concretas integradas

por una infinidad de predicados. De este modo, el personaje de una novela es generalmente una configuración esquemática, tanto en el sentido físico como psíquico, aunque formalmente sea proyectado como un individuo real, totalmente determinado.

De cualquier modo, la limitación de la obra ficcional es su mayor conquista. Justamente porque el número de oraciones es necesariamente limitado, es que los personajes adquieren un cuño más definitivo que aquel que la observación de las personas reales, e incluso la convivencia con ellas, nos podría proporcionar al mismo nivel. Precisamente porque se trata de oraciones y no de realidades, es que el autor puede realzar aspectos esenciales a través de la selección de los aspectos que presenta, dando a los personajes un carácter más nítido que aquel que la observación de la realidad tiende a sugerir, llevándolos además a través de situaciones más decisivas y significativas de lo que acostumbra a ocurrir en la vida cotidiana. Precisamente por la limitación de las oraciones en el texto ficcional, es que los personajes tienen mayor coherencia que las personas reales, y aun cuando son incoherentes muestran coherencia en ello; mayor ejemplaridad, significación, y paradójicamente, mayor riqueza en virtud de la concentración, selección, densidad y estilización del contexto imaginario, que reúne los hilos dispersos de la realidad en un patrón firme y consistente.

Sin embargo, antes de todo, la ficción es el único lugar, en términos epistemológicos, en que los seres humanos se vuelven transparentes a nuestra vista, por tratarse de seres puramente intencionales sin referencia a seres autónomos; de seres totalmente proyectados por oraciones. Y eso es llevado a tal punto que los escritores rehacen el misterio del ser humano a través de la presentación de aspectos que producen cierta opalización e iridiscencia, y reconstituyen, en cierta medida, la opacidad de la persona real. Es un modo por el cual el autor dirige nuestra mirada a través de aspectos seleccionados en determinadas situaciones, de la apariencia física y del comportamiento de los personajes, o directamente a través de aspectos de su intimidad. A través de esos y otros recursos el autor convierte al personaje hasta cierto punto en algo nuevo inagotable e insondable.

Entonces, podemos afirmar que es en la obra ficcional donde nos deparamos con seres humanos de contornos definidos y definitivos, en amplia medida transparentes, viviendo situaciones ejemplares de un modo ejemplar, aun en el sentido negativo. Como seres humanos se encuentran integrados en un denso tejido de valores de orden cognoscitivo, religioso, moral, político-social, y toman determinadas actitudes frente a

esos valores. Muchas veces se debaten con la necesidad de decidirse ante al choque de valores, pasan por terribles conflictos y enfrentan situaciones límites en las cuales se revelan aspectos esenciales de la vida humana: aspectos trágicos, sublimes, demoníacos, grotescos o luminosos. Estos aspectos profundos, muchas veces de orden metafísico, incomunicables en toda su plenitud a través del concepto, se revelan como un momento de iluminación, en la plena concreción del ser humano individual. Son momentos supremos, a su manera perfectos, que la vida empírica, en su flujo grisáceo y cotidiano, generalmente no presenta de un modo tan nítido y coherente, ni de forma tan transparente y selectiva al punto que podamos percibir las motivaciones más íntimas, los conflictos y crisis más recónditos en su encadenamiento y desarrollo. Lo cotidiano, cuando se vuelve tema de ficción, adquiere otra relevancia y se condensa en la situación límite del tedio, de la angustia y de la náusea.

Sin embargo, lo que más importa es que no solo contemplamos esos destinos y conflictos a distancia. Gracias a la selección de los aspectos esquemáticos preparados y al potencial de las zonas indeterminadas, los personajes alcanzan una validez universal que en nada disminuye su concreción individual. Debido a ese hecho se vinculan, en la experiencia estética, a la contemplación del lector, a la intensa participación emocional. De este modo, el lector observa y al mismo tiempo experimenta las posibilidades humanas que su existencia difícilmente le permite vivir y contemplar, dado que el desarrollo individual se caracteriza por la creciente reducción de posibilidades. Es precisamente la ficción la que permite al ser humano experimentar tales posibilidades, gracias al modo de ser irreal, gracias a esas sentencias que pretenden referirse a realidades sin realmente referirse a seres reales; y gracias al modo de emerger concreto y casi sensible de ese mundo imaginario.

Como bien resume Antonio Candido (1970, p. 48), la ficción es un lugar ontológico privilegiado: lugar en que el ser humano puede vivir y contemplar, a través de personajes variados, la plenitud de su condición, y en que se vuelve a sí mismo transparente; lugar en que, transformándose imaginariamente en otro, viviendo otros papeles y rebasándose a sí mismo, verifica, realiza y vive su condición fundamental de ser autoconsciente y libre, capaz de desdoblarse, distanciarse de sí mismo y de objetivar su propia situación.

Generalmente, de la lectura de una novela tenemos la impresión de que se compone de una serie de sucesos, organizados en una trama, y de personajes que viven

esos sucesos. Cuando pensamos en trama, pensamos simultáneamente en personajes; cuando pensamos en personajes, pensamos simultáneamente en la vida que viven, los problemas en que se enredan, y en la línea de su destino trazada según una cierta duración temporal, referida a determinadas condiciones de ambiente. La trama existe a través de los personajes; los personajes viven a través de la trama. Trama y personaje expresan, juntos, los objetivos trazados en la novela, la visión de la vida que ocurre en ella, los significados y valores que la animan. (Candido *et al.*, 1970)

El personaje representa la posibilidad de adhesión afectiva e intelectual del lector, por los mecanismos de identificaciones, proyección, transferencia, etc. El personaje vive la trama y las ideas, y las torna vivas.

No es de extrañar, por tanto, que el personaje parezca lo que hay de más vivo en la novela; y que la lectura de esta dependa básicamente de la aceptación de la verdad del personaje por parte del lector. Esto nos puede llevar al error de pensar que lo esencial en una novela es el personaje, como si este pudiera existir separado de las otras realidades que encarna, vive, que le dan vida. Aun así, se puede afirmar que el elemento más actuante y comunicativo del arte novelístico moderno es sin duda el personaje; pero este solo adquiere pleno significado dentro de su contexto, y que, por tanto, a fin de cuentas la construcción estructural es la mayor responsable por la fuerza y eficacia de una novela.

Como ya afirmamos al comienzo de este epígrafe, el personaje es un ser ficticio. El problema de la verosimilitud de la novela depende entonces de esta posibilidad de ser ficticio; o sea, algo que, siendo una creación de la fantasía, comunique la impresión de ser la más pura verdad existencial. Podemos decir, por tanto, que la novela se basa, antes de todo, en un cierto tipo de relación entre el ser vivo y el ser ficticio, manifiesta a través del personaje, que es la concretización de este. Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov (1972, p. 259) en el *Diccionario Enciclopédico de las Ciencias del Lenguaje* afirman:

Una lectura ingenua de las obras de ficción confunde personajes y seres vivientes. [...] Se olvida, en estos casos, que el problema del personaje es ante todo lingüístico, que no existe fuera de las palabras, que es un 'ser de papel'. Sin embargo, negar toda relación entre personaje y persona sería absurdo: los personajes representan a personas, según modalidades propias de la ficción.

Hay, sin dudas, afinidades y diferencias esenciales entre el ser vivo y los entes de ficción, y las diferencias son tan importantes como las afinidades para lograr la sensación de verdad, también conocido como verosimilitud. En la realidad es imposible para los seres humanos conocer a totalidad la personalidad del otro, porque somos seres

“fragmentarios”. No siempre nos revelamos tal cual somos, ni de la misma manera actuamos en todos los ambientes o con todas las personas. La novela por su parte, al abordar los personajes, no hace más que retomar, en el plano de la técnica de la caracterización, la manera fragmentaria, insatisfactoria, incompleta, con que elaboramos mentalmente el conocimiento sobre nuestros semejantes. Con todo, hay una diferencia básica entre una posición y otra: en la vida, la visión fragmentaria es inmanente a nuestra propia experiencia; es una condición que no establecemos, pero a la que nos sometemos. En la novela, ella es creada, es establecida y racionalmente dirigida por el escritor, el cual delimita y encierra, en una estructura elaborada, la aventura sin fin que es, en la vida, el conocimiento del otro. De ahí la necesaria simplificación, que puede consistir en una elección de gestos, de frases, de objetos significativos, marcando el personaje para la identificación del lector, sin con ello disminuir la impresión de complejidad y riqueza.

En la vida muchas veces establecemos una interpretación de cada persona, con el objetivo de conferir cierta unidad a su diversidad esencial, a la sucesión de sus modos de ser. En la novela, el escritor establece algo más cohesionado, menos variable, que es la lógica del personaje. Nuestra interpretación de los seres vivos es más fluida, variando de acuerdo con el tiempo o las condiciones de la conducta. En la novela, podemos variar relativamente nuestra interpretación del personaje, pero el escritor le da, obviamente, una línea de coherencia fija para siempre, delimitando la curva de su existencia y la naturaleza de su modo de ser. De ahí que el personaje sea relativamente más lógico, más fijo de lo que los seres humanos reales somos. Y esto no quiere decir que el personaje sea menos profundo, pero su profundidad es un universo cuyos datos están todos a la vista, fueron preestablecidos por su creador, quien los seleccionó y limitó buscando una lógica. La fuerza de los grandes personajes viene del hecho de que el sentimiento que tenemos de su complejidad es máximo, pero eso es debido a su unidad, a la simplificación estructural que el novelista le ha dado. Tenemos el personaje como un todo cohesionado delante de nuestra imaginación. Por tanto, la comprensión que nos viene de la novela, siendo establecida de una vez por todas, es mucho más precisa de la que nos viene de la existencia (Candido *et al.* 1970, p. 59). Ahora, la caracterización de los personajes en la novelística moderna se presenta de una forma particular.

De acuerdo con la especialista María del Carmen Bobes Naves (2020), la novela moderna, iniciada por Cervantes con *Don Quijote de la Mancha*, se caracteriza por ser una nueva forma de relato en el que prima lo psicológico frente a la acción, de donde

deriva un nuevo modo de construir al personaje y de organizar y presentar la historia y sus motivos. Desde el comienzo, la novela moderna buscó aumentar cada vez más ese sentimiento de dificultad del ser ficticio, disminuir la idea de esquema fijo, de ente delimitado, que emerge del trabajo de selección del novelista. Esto es posible justamente porque el trabajo de selección y posterior combinación permite un decisivo margen de experiencia, de manera que se cree el máximo de complejidad, de variedad, con un mínimo de trazos psíquicos, de actos y de ideas. El personaje se presenta complejo y múltiple porque el novelista puede combinar con pericia los elementos de caracterización, cuyo número es siempre limitado si lo comparamos con el máximo de trazos humanos que pululan a cada instante en el modo de ser de las personas.

Cuando se tuvo una noción más clara del misterio de los seres se renunció al mismo tiempo, en psicología literaria moderna, a una geografía precisa de los caracteres, y varios escritores intentaron, justamente, otorgar a sus personajes una naturaleza abierta, sin límites (Candido *et al.* 1970, p. 60). Pero siempre vuelve el concepto ya enunciado: esa naturaleza es una estructura limitada, obtenida no por la admisión caótica de un sinnúmero de elementos, sino por la elección de algunos elementos, organizados siguiendo una cierta lógica de composición, que crea la ilusión de lo ilimitado. Así, el andar de la novela moderna entre los siglos XVIII y XX fue el rumbo de una complicación creciente en la psicología de los personajes, dentro de la inevitable simplificación técnica impuesto por la necesidad de caracterizar.

Al hacer esto, se desarrolló la tendencia de tratar a los personajes de dos modos, los cuales han sido clasificados por Samuel Johnson, y citado por Allott (1960), como “personajes costumbristas” y “personajes de naturaleza”. Los personajes costumbristas son presentados por medio de rasgos distintivos, fuertemente escogidos y marcados por medio de todo aquello que los distingue vistos desde afuera. Estos rasgos son fijados una vez para siempre, y cada vez que el personaje entra en acción, basta con invocar uno de ellos. Es un proceso fundamental de caricatura, y de hecho él tuvo su apogeo, y tiene todavía su eficacia máxima en la caracterización de personajes cómicos, pintorescos, invariablemente sentimentales o acentuadamente trágicos. Personajes, en resumen, dominados con exclusividad por una característica invariable y obviamente revelada desde el inicio.

Los personajes de naturaleza, por su parte, son presentados más allá de los rasgos superficiales, por su modo íntimo de ser, y esto impide que tengan la regularidad de los

otros. No son inmediatamente identificables, y el autor necesita, con cada cambio en su modo de ser, echar mano de una caracterización diferente, generalmente analítica, no pintoresca.

En resumen, podemos decir que el novelista “costumbrista” ve al ser humano por su comportamiento en sociedad, por el tejido de sus relaciones y por la visión normal que tenemos del prójimo. El novelista “de naturaleza” lo ve a la luz de su existencia profunda, que no se revela a la mera observación, ni se explica por el mecanismo de sus relaciones.

Una de las funciones capitales de la ficción es la de darnos un conocimiento más completo y coherente que el conocimiento decepcionante y fragmentario que tenemos de los seres. Aún más, tiene la función de comunicarnos ese conocimiento. De hecho, dada la posibilidad que posee de ser el artífice de la realidad que presenta, el novelista, así como el artista en general, domina, delimita y muestra dicha realidad de modo coherente, y nos la comunica como un tipo de conocimiento que, en consecuencia, está mucho más cohesionado y completo que el conocimiento fragmentario o la falta de conocimiento real que nos atormenta en las relaciones cotidianas con las personas.

Una pregunta que podemos hacernos en cuánto a la construcción del personaje es: en el proceso de inventar el personaje, ¿de qué manera el autor manipula la realidad para construir la ficción? Según el novelista François Mauriac (1952), el gran arsenal del novelista es la memoria, de donde extrae los elementos de la invención, y ello les confiere acentuada ambigüedad a los personajes, pues no corresponden a personas vivas, pero nacen de ellas. Cada escritor posee sus “fijaciones de la memoria”, que preponderan en los elementos transpuestos de la vida. Dice Mauriac que, en lo tocante a los personajes lo esencial es siempre inventado, mientras que se reproducen de la realidad los elementos circunstanciales tales como profesión, modales, etc.

El novelista es incapaz de reproducir la vida, sea en la singularidad de los individuos, sea en la colectividad de los grupos. Él comienza por aislar al individuo en el grupo, y después, la pasión en el individuo. En la medida en que quiera ser igual a la realidad, la novela será un fracaso. La necesidad de seleccionar la aleja de ella y lleva al novelista a crear un mundo propio, por encima y más allá de la ilusión de fidelidad.

Sin embargo, según Mauriac (1952), hay una relación estrecha entre personaje y autor. Este lo saca de sí, sea de su zona mala o buena, como realización de virtualidades, que no son proyecciones de rasgos, sino siempre modificaciones, pues la novela

transfigura la vida. El vínculo entre el autor y su personaje establece un límite a la posibilidad de crear, a la imaginación de cada novelista, que no es absoluta, ni completamente libre, sino que depende de los límites del creador. El novelista conoce sus límites y crea dentro de ellos.

Entonces, es posible establecer una relación entre el personaje de ficción y su autor, ya que los personajes, aunque autónomos dentro de la narrativa, son producto de las intenciones, vivencias y perspectivas del creador. Según Mikhail Bakhtin (1981), el autor establece un "diálogo" con sus personajes, permitiéndoles una voz propia, pero sin desligarlos del contexto ideológico y cultural en el que el escritor está inmerso. Esta conexión se ve reforzada por Roland Barthes (1968), quien argumenta que el autor es un "tejedor de significados" y que los personajes funcionan como proyecciones, críticas o reconfiguraciones de las realidades observadas o vividas por el autor. De este modo, los personajes no solo reflejan aspectos de la subjetividad del creador, sino también de los discursos sociales que este problematiza o reinterpreta. Por tanto, analizar la relación entre el personaje y el autor no es solo una forma de desentrañar el imaginario del creador, sino también una ventana para explorar las tensiones entre lo individual y lo colectivo en la construcción literaria.

En este particular, autores como Souza Maciel (2014), Moulin (2002), Brandileone (2014) y Ferreira Júnior (2010) consideran que algunos personajes de las obras de Reinaldo Arenas y Caio Fernando Abreu guardan relación estrecha con sus creadores. El Celestino de *Celestino antes del alba*, el Fortunato de *El palacio de las blanquísimas mofetas*, y el Héctor de *Otra vez el mar*, serían tres ejemplos de tal relación en el caso de Arenas. Por su parte, el narrador protagonista de "Terça-feira gorda" (cuento que forma parte del libro *Morangos mofados*), el Pérsio de "Pela Noite" (novela corta que forma parte del libro *Triângulo das águas*), y el narrador protagonista de *Onde andará Dulce Veiga?*, serían ejemplos de esta relación en el caso de Abreu. Más adelante este trabajo se enfocará en analizar, entre otros, a dos de dichos personajes, que son los protagonistas de las dos novelas aquí referidas.

De todas maneras, debemos reconocer que, de forma general, solo hay un tipo eficaz de personaje, el "inventado", una ficción que mantiene vínculos necesarios con una realidad matriz sea la realidad individual del novelista, sea la del mundo que lo rodea. La realidad básica puede aparecer más o menos elaborada, transformada, modificada, según la concepción del escritor, su tendencia estética, sus posibilidades creadoras.

Hay personajes que expresan modos de ser, e incluso la apariencia física de una persona existente, que puede ser el propio novelista o cualquier otra, dada a partir de la observación o la memoria. Es el caso de los personajes traspuestos con relativa fidelidad de modelos dados al novelista por experiencia directa, sea interior o exterior; y en el caso de la experiencia interior tenemos al personaje proyectado, en el que el escritor incorpora su vivencia, sus sentimientos. Solo podremos decidir si estamos frente a una situación de esa índole cuando haya indicios fuera de la propia novela, sea por información del autor, sea por evidencia documentaria. Cuando ellas no existan, el problema se vuelve un poco más difícil de dilucidar, y lo máximo que podemos aspirar es saberlo a través del estudio de la tendencia general del escritor al respecto. Es justamente esta circunstancia la que nos lleva a constatar que el problema del origen de los personajes es relevante para el estudio de la técnica de caracterización, y también para el estudio de la relación entre creación y realidad.

La naturaleza del personaje depende en parte de la concepción que preside la novela, y de las intenciones del novelista. Cuando, por ejemplo, este está interesado en trazar un panorama de costumbres, el personaje dependerá más probablemente de su visión de los medios que conoce, y de la observación de personas cuyo comportamiento le parezca significativo. Será, en consecuencia, menos profundo psicológicamente, menos imaginado en las capas subyacentes del espíritu. Inversamente, si está interesado menos en el panorama social que en los problemas humanos como son vividos por las personas, el personaje tenderá a sobresalir, a complicarse, destacándose su singularidad por encima del telón social de fondo.

Esta observación nos hace pasar al aspecto decisivo del problema: el de la coherencia interna. De hecho, el afirmar que la naturaleza del personaje depende de la concepción y de las intenciones del autor es sugerir que la observación de la realidad solo comunica la sensación de verdad en la novela cuando todos los elementos de esta se encuentran ajustados entre sí de manera adecuada.

De este modo, la verosimilitud propiamente dicha, que depende en principio de la posibilidad de comparar el mundo de la novela con el mundo real, acaba ligada a la organización estética del material, por la que solamente se vuelve verosímil a plenitud. Se concluye por tanto, en el plano crítico, que el aspecto más importante para el estudio de la novela es el que resulta del análisis de su composición, no de su comparación con

el mundo. Incluso si la materia narrada es una copia fiel de la realidad, ella solo parecerá tal cual en la medida en que sea organizada en una estructura coherente.

Un aspecto final para agregar en este asunto es la cuestión del género en la construcción de los personajes. El género es sin duda alguna una de las categorías centrales en el proceso cognitivo que rige tanto la percepción que tenemos de los seres humanos como la construcción de los personajes ficticios. Los lectores generalmente se afanan en categorizar los personajes ficticios en masculinos y femeninos. Este patrón binario es comúnmente usado como un punto de partida para la formulación de hipótesis en torno al amplio espectro de asuntos relacionados al personaje, como identidad, emociones, actitudes, valores y normas. Dado que los lectores tienden a asumir que existe una correlación directa entre sexo y género, en consecuencia esperan personajes que actúen más o menos de acuerdo con lo que culturalmente se establece para lo masculino y para lo femenino.

En conclusión, el presente capítulo ha explorado los conceptos fundamentales de la literatura comparada como disciplina, subrayando su importancia como herramienta para la comprensión de fenómenos literarios a través de diferentes contextos históricos y culturales. Asimismo, se ha analizado cómo la incorporación de la teoría queer ha abierto nuevas perspectivas para el análisis de obras literarias, permitiendo una reevaluación de las identidades y las relaciones humanas presentes en los textos. Además, hemos visto la categoría de "personaje" dentro de la novela, elemento central en este trabajo, destacando sus características esenciales que permiten al lector conectar emocionalmente con la narrativa y la profundización en las complejidades de su construcción. Así, esta combinación de enfoques no solo enriquece el estudio literario, sino que también invita a una reflexión crítica sobre las dinámicas de poder y representación que permean la literatura contemporánea, en especial las obras que son objeto de nuestro estudio: la novela de Reinaldo Arenas *Otra vez el mar*, y la de Caio Fernando Abreu, *Onde andará Dulce Veiga?*

## 2. REINALDO ARENAS Y CAIO FERNANDO ABREU: SUS CONTEXTOS DE PRODUCCIÓN NARRATIVA

Como fue abordado en el capítulo anterior, la literatura generalmente se encuentra vinculada a su contexto de producción, tanto en lo histórico como lo cultural. Cada texto refleja, de manera explícita o tácita, las tensiones, las esperanzas y los conflictos de la época y el lugar en que fue creado. Este enraizamiento en su contexto permite que la narrativa no solo sea un acto artístico, sino también un testimonio vivo de los procesos sociales y políticos que la rodean. Reinaldo Arenas y Caio Fernando Abreu, dos escritores marcados por circunstancias profundamente adversas, encontraron en la narrativa una herramienta para explorar, resistir y resignificar las realidades que les tocaron vivir.

En este capítulo, nos adentraremos en los contextos específicos que les tocaron vivir a ambos autores y cómo tales contextos influyeron en su producción literaria y en los temas que abordaron. Esto nos permitirá entender cómo se conectan sus narrativas con sus realidades cuando analicemos las dos novelas que serán aquí abordadas.

### 2.1 Contextos históricos y sociopolíticos de Cuba y Brasil durante la segunda mitad del siglo XX

Durante la segunda mitad del siglo XX, tanto Cuba como Brasil atravesaron profundos cambios sociopolíticos que moldearon sus respectivos destinos nacionales. Ambos países, aunque situados en el mismo continente y enfrentando desafíos comunes, tomaron caminos divergentes en sus desarrollos políticos y económicos, influenciados por contextos internos y externos únicos.

En Cuba, la revolución de 1959, liderada por Fidel Castro, marcó un punto de inflexión significativo. La instauración de un régimen socialista, con fuertes vínculos con la Unión Soviética, transformó radicalmente la estructura política, económica y social de la isla (Ramírez, 1971). Bajo el régimen castrista, Cuba implementó reformas agrarias, nacionalizó industrias y servicios, y estableció un estado de bienestar con educación y salud universales. Por su parte, la política exterior de Cuba estuvo caracterizada por el enfrentamiento con los Estados Unidos, que impuso un embargo económico en 1960. La isla también desempeñó un papel activo en la exportación de las revoluciones de izquierda

a otros países de América Latina y África (Lieberman, 2018). El contexto de la Guerra Fría fue fundamental para entender las dinámicas de poder y las tensiones que Cuba enfrentó durante este período.

Por otro lado, Brasil experimentó una serie de cambios políticos significativos, oscilando entre períodos de democracia y dictadura. En 1964, un golpe militar instauró una dictadura que duró hasta 1985. Durante este tiempo, Brasil vivió bajo un régimen represivo, caracterizado por la censura, la persecución política y las violaciones de derechos humanos, aunque también hubo un crecimiento económico considerable conocido como el "Milagro Brasileño" en la década de 1970 (Moraes, 2023). Sin embargo, este crecimiento fue desigual y contribuyó a una mayor polarización social. A partir de la redemocratización en la década de 1980, Brasil enfrentó los desafíos de consolidar una democracia nueva y abordar problemas crónicos heredados de la dictadura como la desigualdad social, la corrupción y la violencia.

Existen muchas diferencias entre los regímenes establecidos en ambos países durante el período histórico que estamos enfocando, el cual transcurre entre las décadas de 1960 y finales de 1980. Estas diferencias son más evidentes en los modelos económicos desarrollados, así como en las relaciones internacionales que establecieron tanto el régimen castrista como la dictadura militar brasileña. Sin embargo, entre ambos sistemas también existen muchas semejanzas, todo lo cual nos servirá de marco para el desarrollo de este trabajo.

En estos contextos de represión siempre emergen figuras que desafían las normas impuestas por los poderes políticos opresores. La disidencia -no solo política, sino también cultural, estética y sexual- se convierte en una manera de resistencia pacífica que generalmente es censurada, reprimida, e incluso violentamente perseguida. Dos figuras que en estas décadas emergieron como voces disidentes de sus contextos sociopolíticos fueron Reinaldo Arenas en Cuba, y Caio Fernando Abreu en Brasil, nombres emblemáticos de la literatura latinoamericana, cuyos trabajos no solo reflejan su maestría literaria, sino también sus experiencias personales como escritores gays en contextos de represión política y social. A través de sus obras, ambos autores ofrecieron perspectivas poderosas y auténticas sobre la lucha por la libertad individual y la expresión en tiempos de censura y persecución.

Sobre Arenas, el investigador Benjamin Nydius (2015, p. 46) afirma:

[...] nunca se conformó y al darse cuenta de que el gobierno castrista no tenía ninguna intención de mostrar un lado más tolerante en cuanto a los marginalizados de la sociedad cubana, y tras haber sufrido la agonía de estar encarcelado por su orientación sexual y por sus obras, decidió huir de Cuba y seguir su lucha contra Castro publicando obras críticas desde el extranjero, en su caso desde los EE.UU, donde fue exiliado por Castro.

Por su parte, Aline Azeredo Bizello (2005, p. 1) dice sobre Abreu:

[...] é contemporâneo de uma geração que viveu os efeitos do golpe militar de 1964. Embora seus textos estejam voltados à perspectiva interior, não se podem negar suas relações profundas com a realidade e o momento histórico de sua produção. Apresentando o interior dos indivíduos e as relações problemáticas que os envolvem, Caio reproduz as desilusões dos jovens que sofreram as conseqüências da repressão.

Por tanto, los escritos de ambos autores no constituyen meras obras de ficción: es posible encontrar en ellas elementos claves para entender los contextos históricos y sociopolíticos en los cuales ambos autores vivieron y escribieron como sujetos no heterosexuales, identidad que también permea sus respectivas narrativas. Ambos tienen muchos puntos en común y también diferencias en la manera de trabajar la narrativa queer, puntos que, sin lugar a duda, están estrechamente relacionados con las sociedades en las que les tocó vivir.

### 2.1.1 Cuba bajo el régimen castrista desde el triunfo de la Revolución hasta el Proceso de rectificación de errores y tendencias negativas (1959-1986)

La Revolución Cubana, liderada por Fidel Castro y sus compañeros del Movimiento 26 de Julio, marcó un punto de inflexión en la historia de Cuba y tuvo un impacto significativo en América Latina y el mundo. La Revolución comenzó en 1953 con el fallido asalto al cuartel Moncada y culminó en 1959 con el derrocamiento del dictador Fulgencio Batista (Fernández, 2018). A partir de entonces, Cuba se transformó paulatinamente en un estado socialista bajo la dirección de Castro, quien además era el Comandante del Ejército Rebelde que había derrocado a la dictadura. Junto a Fidel otros dos comandantes ostentaban el control absoluto de los destinos del país: Raúl Castro y Ernesto Che Guevara (Sáenz, 2018, p. 7).

Al triunfar la Revolución, Fidel derogó la Constitución de 1940 y decretó la Ley Fundamental de la República, mediante la cual gobernó de manera totalitaria hasta 1976, año en que se reformó la estructura del gobierno mediante una nueva constitución, cuya redacción supervisó el mismo Fidel. Como bien plantea el investigador José Déniz

Espinós (2001), con la Constitución de 1976 quedó formalmente institucionalizado en Cuba un Estado Socialista de partido único bajo el mando del Partido Comunista (PCC), con presencia de un fuerte elemento militar, dado que los dos principales cargos políticos del país, Primer y Segundo Secretario del PCC, estaban ocupados por dos comandantes: los hermanos Castro. El trauma histórico vivido en Cuba por la consecución de regímenes dictatoriales es resumido por el propio Reinaldo Arenas con la frase: “Mi vida, hasta ahora ha transcurrido entre dos dictaduras; primero la de Batista; luego, la dictadura comunista” (Arenas, 1986, p. 40).

Como bien Ramírez (1971) afirma, en un principio las relaciones exteriores más importantes del nuevo gobierno revolucionario continuaron siendo las que sostenía con Estados Unidos, fuertes vínculos heredados del régimen anterior. Existía, sí, cierta ambigüedad en las posiciones de ambos países, pues aun cuando Estados Unidos se apresuró a reconocer al naciente régimen, mantuvo considerable reserva en relación con el programa de reformas que el gobierno de Cuba pretendía poner en práctica. En realidad, el nuevo gobierno cubano no tenía un programa bien definido. Se hablaba de obtener la independencia económica y política del país y de realizar una serie de reformas tendientes a una mayor justicia social, pero no había unanimidad respecto a los medios para lograr estos objetivos. En parte, todo ello se debía a la falta de homogeneidad en el gobierno, que estaba integrado por miembros de diversos grupos que habían luchado contra el régimen de Batista (Sáenz, 2018).

Ya a principios de 1959 el gobierno castrista comenzó a implementar reformas radicales, incluida la nacionalización de industrias y la reforma agraria. Estas medidas generaron tensiones con Estados Unidos, que respondieron con la imposición sobre el país de un embargo económico en octubre de 1960, el cual se fue recrudeciendo a medida que las tensiones políticas aumentaban (Ramírez, 1971). En 1961, Cuba anunció formalmente el carácter socialista de la Revolución, y paulatinamente se fue alineando firmemente a la Unión Soviética en medio de la Guerra Fría, adoptando un modelo económico centralizado y recibiendo ayuda económica y militar de la URSS (Espinós, 2001).

Durante este período, Cuba logró importantes avances en el ejercicio progresivo de derechos económicos, sociales y culturales, como la educación y la atención de la salud (Mesa-Lago, 2005). Cuba logró erradicar el analfabetismo en los primeros años de la década de 1960, y estableció un sistema de salud universal que ha obtenido

reconocimiento internacional por su eficacia y cobertura. Así mismo, el gobierno castrista promovió la igualdad social, eliminando en gran medida las barreras raciales y de género. Las políticas de redistribución de la riqueza y la propiedad estatal de los medios de producción buscaron reducir las desigualdades económicas.

Sin embargo, el progreso en el plano de los derechos económicos, sociales y culturales nunca estuvo acompañado por avances similares en el reconocimiento de los derechos civiles y políticos. Durante las décadas en que Castro se mantuvo en el poder, la negación de libertades fundamentales fue implacable, e incluso se intensificó en ciertos períodos. El gobierno revolucionario se caracterizó por la represión de la disidencia política. Los opositores fueron encarcelados, exiliados o ejecutados, y la libertad de expresión y asociación fue severamente restringida.

Algo que caracterizó a la dictadura castrista durante los primeros años de la Revolución fueron los fusilamientos. Historiadores como Manuel Díaz señalan que en la primera etapa la mayoría de los fusilados fueron soldados o personas vinculadas al gobierno de Batista, pero posteriormente la aplicación de la pena máxima se extendió a toda aquella persona que se considerara “enemigo de la Revolución” (Díaz, 2019). Sobre el tema, Arenas en su autobiografía relata la siguiente anécdota (1992, p. 46):

A pesar de la euforia, muchos no estaban de acuerdo con aquellos fusilamientos. Recuerdo particularmente esta imagen: un hombre era conducido al paredón por haber matado a un joven revolucionario; el hombre marchaba por la carretera escoltado por soldados rebeldes que impedían que la muchedumbre lo despedazase para que, al menos, llegase vivo al paredón. De pronto apareció en la calle una mujer vestida de negro que detuvo la manifestación. Comenzó a gritar que lo castigarán, pero que no lo matarán; era la madre del joven asesinado. No le hicieron caso a aquella mujer; su petición de clemencia no contaba, sólo el nuevo orden y la necesidad de venganza tanto tiempo reprimida; el hombre fue conducido fuera de la ciudad y allí se le fusiló. Esos fusilamientos eran cotidianos.

Según un informe de la Comisión de Derechos Humanos de la Organización de Estados Americanos del 22 de octubre de 1964 se reportaban 638 fusilados oficialmente y 165 fusilados sin juicio previo en los primeros cinco años del régimen castrista (Díaz, 2019).

Otro elemento que caracterizó a la dictadura castrista en las primeras décadas fue la represión a la libertad religiosa. Aunque durante la lucha insurreccional contra la dictadura de Batista la Revolución contó con el apoyo de las distintas organizaciones religiosas (Horváth, 2014), la nacionalización de las escuelas que afectó directamente a

las instituciones religiosas, y la rápida alineación del régimen castrista con la Unión Soviética, despertaron las alarmas ante la posible instauración de la ideología comunista y atea en Cuba. El 7 de agosto de 1960 la Conferencia Episcopal Católica emitió una Carta Pastoral en la que denunciaba con firmeza que “el comunismo figura entre los peores enemigos que ha conocido la Iglesia y la humanidad en toda su historia” (Sáenz, 2018, p. 12). Esta carta aceleró la persecución antirreligiosa del régimen castrista.

Ese mismo año comenzaron los actos de repudio frente a las iglesias, incentivados por las organizaciones políticas del régimen. En 1961, luego del intento fallido de invasión por la Bahía de Cochinos por parte de un grupo de exiliados cubanos, entre los cuales se encontraban algunos sacerdotes católicos, el régimen lanzó una ofensiva represora contra todas las instituciones religiosas, con arrestos masivos de sacerdotes y la profanación de templos. Muchos seminarios fueron cerrados por órdenes del gobierno. De acuerdo con el historiador Juan Clark (1998), en septiembre, la tradicional procesión del día de la Caridad en La Habana fue fuertemente reprimida y dejó un muerto proveniente de las filas católicas. Más adelante, de acuerdo con Clark (1998), se dio la expulsión del país de 131 clérigos, incluyendo al destacado obispo, Mons. Eduardo Boza Masvidal. Salieron en el vapor español Covadonga.

La estigmatización de la religión en Cuba fue cada vez más grande, al punto que durante las décadas del 1960 al 1980 quienes declararan tener afiliación religiosa eran expulsados de las escuelas y centros de trabajo. Muchas carreras universitarias no estaban disponibles para aquellos estudiantes que practicaran la fe cristiana, el espiritismo o las religiones de origen africano. Los religiosos eran considerados ideológicamente débiles e influenciables, lo cual constituía un problema para la sociedad comunista que se pretendía construir en Cuba. Como bien resume el escritor Pedro Corzo (2020):

Castro consecuente con su naturaleza mesiánica y manipuladora contradujo la máxima “Den al César lo que es del César, y a Dios, lo que es de Dios”. Él, desde su perspectiva, también era un Creador y se esforzó, lo logró en gran medida, expatriar de la conciencia de muchos de sus conciudadanos toda creencia en un ser supremo ajeno al Comandante en Jefe y no fue raro que en las casas de familia el cuadro de Jesús fuera sustituido por uno de Fidel o cualquier otro de sus jenízaros. En Cuba se exaltó una nueva religión, el “Castrolicismo”, como afirmaba el compañero de presidio Gerardo Fundora.

Otro grupo social que fue ampliamente perseguido por el régimen castrista fue el de la comunidad gay y lesbica. Desde los inicios de la Revolución, en 1959, el Estado cubano demostró una fuerte animosidad hacia la población homosexual masculina. La comunidad homosexual sufrió la crudeza y la intolerancia de quienes pretendían construir

“el nuevo hombre revolucionario”. Se consideraba la atracción hacia personas del mismo sexo como un signo de “decadencia burguesa” y de debilidad. Casi “un virus que irremediablemente excluye a la persona infectada de la construcción del proyecto revolucionario” (Villatorio, 2019). El régimen asumió la homofobia como política de Estado. El propio Fidel Castro en varios discursos suyos animó la persecución contra las personas homosexuales (Mohorte, 2016).

El 11 de octubre de 1961 tuvo lugar en La Habana una redada policial masiva conocida como “la noche de las tres P”, para apresar a prostitutas y homosexuales. Este allanamiento fue la primera redada moralista del nuevo gobierno castrista y sería el inicio de varias otras redadas en Cuba contra personas consideradas indeseables (Muntaner, 2008). En 1965, el régimen crea las Unidades Militares de Ayuda a la Producción (UMAP), que fueron campos de trabajo forzado a los cuales enviaron sobre todo religiosos, homosexuales y disidentes políticos. El propósito principal era transformar a los integrantes de estos grupos en miembros productivos de la sociedad, en línea con la ideología revolucionaria y con las necesidades laborales del Estado. Para ello sometían a los reclusos a trabajos forzados, entre maltratos y vejaciones, porque se creía que el trabajo y un régimen estricto serviría para rehabilitarlos. La presión internacional e interna llevó al régimen a cerrar estos campos en 1968. Según el periodista Norberto Fuentes (1999), en las UMAP estuvieron recluidos aproximadamente 35.000 internos, de los cuales 507 terminaron en salas psiquiátricas, 72 murieron por torturas y 180 se suicidaron.

La década de 1970 vio la institucionalización de la homofobia de Estado en Cuba a través de diversas leyes. En 1971 se celebró el Congreso Nacional de Cultura y Educación, en el cual se decidió que no se debía tolerar más a “homosexuales reconocidos”, sin importar su “mérito artístico”, por la influencia que podían tener esas personas sobre la juventud cubana (Cabrera, 2020). Se declaró a la homosexualidad como una desviación incompatible con la Revolución y se adoptaron fuertes medidas discriminatorias en contra de la comunidad LGBTIQ+. Actores, maestros o artistas gays y lesbianas perdieron sus trabajos. Se expulsaron a los homosexuales del Partido Comunista de Cuba, lo cual significaba condenarlos al ostracismo total dentro del país. Algunos estudiantes fueron expulsados de la universidad. Se prohibió que los gays tuviesen contacto con niños y jóvenes o que pudieran representar al país en el exterior.

En 1973 el régimen aprueba la Ley de Ostentación Homosexual (Serra, 2019), que prohibía las manifestaciones públicas de afecto entre personas del mismo sexo con

hasta 9 años de prisión. Pero en 1979 el nuevo Código Penal de Cuba despenaliza las relaciones homosexuales consensuadas. No obstante la persecución a homosexuales continuó bajo otras figuras legales, como la de “escándalo público”, que se aplicaba a cualquier persona que fuera “visiblemente homosexual”. Esta ambigüedad legal duró hasta 1997 con la publicación del Código Penal actualizado, en el que se abolían todas las menciones a la homosexualidad como causales de prisión. Sin embargo, de acuerdo con el periodista Francisco Rodríguez Cruz (2015), las redadas policiales continuaron con mayor o menor intensidad hasta aproximadamente el año 2015.

Por otra parte, mientras Fidel Castro estuvo en el poder, el gobierno se negó a garantizarle legitimidad a las organizaciones cubanas de derechos humanos, partidos políticos alternativos, sindicatos independientes o prensa libre. Tampoco permitió que veedores internacionales, como el Comité Internacional de la Cruz Roja, y organizaciones no gubernamentales internacionales, como Human Rights Watch, visitaran la isla para investigar la situación de los derechos humanos en el país.

Al mismo tiempo, la economía cubana sufrió de ineficiencia y dependencia de la ayuda soviética. La planificación centralizada resultó en una baja productividad y escasez de bienes básicos. La represión política y las interminables crisis económicas determinaron sucesivas oleadas migratorias en las que miles de cubanos huían desesperados de la isla. El caso más famoso de la época que estamos estudiando fue el Éxodo del Mariel en 1980, a través del cual Reinaldo Arenas emigró a Estados Unidos (Arenas, 1992).

En 1986 el régimen cubano decide lanzar una campaña política y económica que buscaba corregir lo que se consideraban desviaciones y errores que habían surgido en el modelo socialista cubano durante las dos décadas anteriores. A este período se le conoce como “Proceso de rectificación de errores y tendencias negativas”, y, en opinión del investigador cubano Edgar Romero Fernández (2019), representó el inicio de una apertura del régimen, así como una flexibilización en muchos aspectos de la vida económica, política y social en Cuba. Se eliminaron muchos de los incentivos materiales que se habían introducido en la economía, tales como los bonos y las primas por productividad, en favor de incentivos morales y políticos. Se promovió el trabajo voluntario como una forma de incrementar la producción y fortalecer el espíritu revolucionario. Muchas empresas y organizaciones fueron reestructuradas para reducir la burocracia y mejorar la eficiencia. Se promovió la rendición de cuentas y la transparencia. Además, se llevaron a

cabo campañas para reforzar la educación ideológica y política, enfatizando los valores socialistas y revolucionarios.

A pesar de estas medidas, las mejoras en la eficiencia económica fueron limitadas (Fernández, 2019). Muchos problemas estructurales persistieron. La eliminación de los incentivos materiales y el énfasis en el trabajo voluntario generaron resistencia y descontento entre algunos sectores de la población, que veían estas medidas como un retroceso. El Proceso ayudó a reforzar la ideología revolucionaria y el compromiso con los principios socialistas entre ciertos segmentos de la sociedad, pero también evidenció las tensiones y desafíos de mantener un sistema económico socialista en un contexto global cambiante.

Por su parte, durante el Proceso de rectificación de errores comenzó también un período de flexibilización en muchas áreas de la vida social en Cuba. Se incentivó la producción cultural que reflejara los valores revolucionarios y la identidad nacional, pero cada vez más alejada del dogmatismo marxista propio de las décadas anteriores. Se promovieron mayores políticas de igualdad de género en el hogar y el trabajo. La persecución religiosa comenzó a disminuir, y a partir de 1984 se estableció un diálogo sostenido entre el gobierno y las instituciones religiosas (Horváth, 2014).

Por su parte, de acuerdo con Brady (2006), en 1986 la Comisión Nacional de Educación Sexual opinó públicamente que la homosexualidad era una orientación sexual más, y que la homofobia debía ser contrarrestada con educación. En 1988, como parte de esta mayor apertura hacia la diversidad sexual y de género, se realiza la primera cirugía de afirmación de género a una mujer trans en Cuba con apoyo gubernamental.

Finalmente, como bien cuenta Fernández (2019) el Proceso de rectificación de errores y tendencias negativas terminó abruptamente en 1991 con la caída del campo socialista mundial y la desaparición de la Unión Soviética. Este suceso llevó a Cuba a una gran recesión económica conocida como “Período Especial”. En esta década de 1990, los procesos de liberalización social continuaron fortaleciéndose, así como las reformas económicas para mantener vivo al régimen. La más destacada de estas reformas fue la apertura de Cuba al turismo internacional. Con sus altas y bajas, el régimen comunista en Cuba ha conseguido sobrevivir y permanece hasta hoy en el poder. Según han denunciado organizaciones como Amnistía Internacional, las violaciones de derechos sociales y

políticos continúan en el país, sobre todo los relacionados a la libertad de expresión, asociación, reunión y prensa (Amnistía Internacional, 2024).

### 2.1.2 Brasil durante la dictadura militar (1964-1985)

En su libro *Necesidad de libertad* (1986), Reinaldo Arenas hace un análisis sobre la expansión de las dictaduras en el mundo, entre ellas las dictaduras militares de derecha. Al respecto, el cubano hace una dura crítica a los Estados Unidos por su complicidad con estas dictaduras, que en su opinión eran tan terribles como las dictaduras comunistas. Así afirma Arenas (1986, p. 46-47):

En gran medida los Estados Unidos han sido responsables del avance del totalitarismo comunista en América Latina, al apoyar invariablemente las diversas y sucesivas dictaduras llamadas de “derecha” que han padecido y padecen muchos pueblos latinoamericanos. Esas dictaduras —la represión y la miseria que las mismas implican— han sido un excelente caldo de cultivo para el avance del comunismo y para la estatización de sistemas totalitarios, más perfectos en su atrocidad y control y por lo tanto más difíciles de combatir que las tiranías que los engendraron, pues además de eliminar a sus contrarios (y hasta a los indiferentes) tienen el apoyo directo de la potencia imperialista más agresiva y militarizada del momento, la Unión Soviética.

Una de las dictaduras de derecha a la que Arenas hace referencia es justamente la que se impuso en Brasil el 31 de marzo de 1964, luego del golpe de Estado que derrocó al gobierno democrático del presidente João Goulart. De acuerdo con la investigadora Carlota García (2023), la dictadura militar brasileña fue una de las ocho que emergieron en América Latina alrededor de la década de 1960, y que contó con el apoyo de los sucesivos gobiernos estadounidenses.

Desde la llegada de Goulart al poder en 1961, algunos militares y sectores conservadores estaban preocupados por el ascenso de grupos comunistas o socialistas a la política brasileña. Al mismo tiempo, las dificultades económicas heredadas del gobierno anterior de Juscelino Kubitschek aumentaron la inestabilidad social. Por otra parte, en ese momento la lucha entre Estados Unidos y la Unión Soviética se había intensificado con episodios como la construcción del muro de Berlín en 1961 o la crisis de los misiles de Cuba en 1962. En ese aspecto, el giro a la izquierda del gobierno brasileño suponía una amenaza para los intereses políticos y económicos estadounidenses en la región (López, 2020).

El gobierno estadounidense estaba preocupado por la situación en Brasil y temía que apareciera otro gobierno alineado con los intereses de la Unión Soviética. Para evitar esto apoyaron al golpe de estado perpetrado por el general Humberto de Alencar Castelo Branco durante los meses previos a su ejecución. Como bien afirma el historiador Richard Antczak (2024):

[...] la injerencia estadounidense no solo fue basado en las reglas de juego de suma cero (como lo sigue siendo hoy en día), sino que fue temeraria e irresponsable. En este sentido, el objetivo de asegurar el dominio norteamericano sobre Brasil y, así, evitar que Brasil pudiera transformarse en un país más independiente y neutral era definitivo.

Durante el primer periodo de la dictadura hubo dos gobiernos. El primero de ellos liderado por Castelo Branco (1964 – 1967) y el segundo por Arthur Costa e Silva (1967 – 1969).

Humberto Alencar Castelo Branco institucionalizó su poder mediante el Acto Institucional nº2 (Filho, 2020). Con esto también legalizó las acciones de los militares contra la población civil, la supresión de partidos políticos y el cierre de las cámaras legislativas. Estos dos años de gobierno estuvieron marcados por la represión hacia aquellos sectores de la sociedad más afines a Goulart o a alguno de sus antecesores. A diferencia de otros países de América Latina, en Brasil, la represión gubernamental estuvo más marcada por la tortura que por asesinatos o desapariciones, como en el caso argentino, aunque esto no significa que no ocurrieran también. De igual forma, se calcula que entre 1964 y 1966 se expulsó de los órganos de gobierno y del ejército a más de 800 personas.

En 1967 ya no quedaban personas dentro de las instituciones que fueran contrarias al régimen o que pudieran llevar a cabo alguna clase de oposición. La máxima del gobierno de Castelo Branco era el lema que aparece en la bandera de Brasil *Ordem e progresso*, el cual proviene de la idea positivista de Auguste Comte (López, 2020). Por otra parte, poco tiempo antes de dejar el gobierno, en 1966, el general Branco dio el visto bueno a una Constitución que sería aprobada al año siguiente y que suprimía en gran medida muchas de las libertades que había antes del golpe de estado. Además, se establecían elecciones indirectas a la presidencia en las que participarían el partido ARENA (Alianza Renovadora Nacional) y el MDB (Movimiento Democrático Brasileño). La Constitución, las elecciones y los partidos dotaron de una cierta apariencia democrática al régimen militar.

La presidencia de Costa e Silva, por su parte, estuvo marcada por la disminución de la represión sobre la sociedad civil y por el aumento de la movilización social en contra del gobierno. Nery dos Santos afirma que “[...] muitos grupos resistiram ao autoritarismo imposto, à supressão dos Direitos Fundamentais, ao excesso de violência, ao aniquilamento da liberdade, à imposição da censura etc., bem como lutaram pela anistia e pelo fim do regime militar” (Dos Santos, 2022, p. 6).

Los sindicatos y los estudiantes volvieron a salir a la calle pidiendo reformas y una vuelta, cuando menos parcial, a la situación anterior al golpe. Además, el gobierno fue perdiendo adeptos paulatinamente, hasta quedarse solo con el apoyo de algunos militares, parte de las clases altas y los grandes latifundistas y empresarios privados del país. Ante esta situación, a finales de 1968 el ejército decidió actuar de la misma forma que en 1964 y obligó a Costa e Silva a aplicar el Acto Institucional nº5, según el cual quedaba suspendida la Constitución de 1966. Además, quedaban prohibidas las manifestaciones, los juicios políticos eran llevados a cabo por militares y se institucionalizó la tortura. También se recrudeció el control sobre los medios de comunicación, los cuales fueron orientados a dar solamente noticias que fueran favorables al gobierno. Así lo describe Abreu en carta escrita a sus padres en marzo de 1969: “[...] depois do último ato institucional, a situação da imprensa ficou completamente negra” (Moriconi, 2002, p. 356).

En el plano económico se apostó por dos opciones. La primera de ellas consistió en abrirse a nuevos mercados y a los grandes capitales internacionales. La segunda, en una inversión desde el estado en algunos sectores, especialmente el militar. Se aumentó el número de policías y personal de las Fuerzas Armadas. Las consecuencias fueron, por un lado, el aumento de la desigualdad social y, por otro, el endeudamiento del país y la inflación de la moneda. La solución para esta situación pasó por aumentar las exportaciones de productos dependientes del sector secundario y que estos tomaran el peso que tradicionalmente había tenido el primario. Todo esto se consiguió sin oposiciones políticas ni sociales debido al control que ejercía el régimen sobre la población civil (López, 2020).

En las elecciones de 1969 ganó el candidato del ARENA Emílio Garrastazu Medici, que se mantuvo en el poder hasta el año 1974. Durante esos cinco años se produjo un crecimiento económico sin precedentes en Brasil, llegando a cifras de crecimiento del PIB cercanos al 12%. El modelo económico basado en la transformación y exportación

de materias primas alcanzó durante la presidencia de Medici sus mejores resultados tanto a nivel macroeconómico como a nivel social, con unos bajos niveles de desempleo. Para entender este éxito también se deben tener en cuenta factores externos a las propias políticas económicas brasileñas. El momento de mayor crecimiento de la economía en Brasil también coincide con una etapa próspera de otros países capitalistas como Estados Unidos. Esto hizo que la exportación de materias primas y bienes manufacturados fuera mucho más sencilla. A este proceso de crecimiento se le llamó el “Milagro Económico Brasileño” (López, 2020). Pero a pesar del crecimiento económico, en el mismo período los salarios de los trabajadores se desplomaron, y la desigualdad entre ricos y pobres aumentó considerablemente. “Os altos índices de crescimento do PIB vividos enquanto a ditadura esteve instalada no país também não foram acompanhados de uma melhora nos indicadores sociais. Foi exatamente o oposto do que aconteceu” (Sanz; Mendoça, 2017).

En 1973 la economía brasileña empezó a manifestar los primeros síntomas de agotamiento debido a la escasez de algunas materias primas. Por otra parte, la represión de las Fuerzas Armadas sobre la población civil aumentó, haciendo de esta etapa la más dura de la dictadura, conocida como “Anos de Chumbo” (López, 2020). La censura a los medios de comunicación, la acción del ejército y la supresión total de movimientos sociales, junto con la bonanza económica hizo que las opciones de oposición al régimen fueran escasas y que fuera uno de los periodos de mayor estabilidad del régimen de los militares brasileños.

El miedo a la represión era una constante en el pueblo brasileño. Muchos optaron por emigrar como vía de escape ante tanto horror. Caio describe esta situación en carta a su amiga Hilda Hilst (Moriconi, 2002, p. 437):

Aconteceram coisas bastante duras nos últimos tempos [...], mas a conclusão, amarga, é que não há lugar para gente como nós aqui neste país, pelo menos enquanto se vive dentro de uma grande cidade. As agressões e repressões nas ruas são cada vez mais violentas, coisas que a gente lê um dia no jornal e no dia seguinte sente na própria pele. A gente vai ficando acuado, medroso, paranóico: eu não quero ficar assim, eu não vou ficar assim. Por isso mesmo estou indo embora. [...] Acho que o mundo está aí pra ser visto e curtido, antes que acabe. Vou de consciência tranqüila, sabendo que dentro de todo o bode fiz o que era possível fazer por aqui. E não sei quando volto. Nem se volto.

Durante el período de cinco años de Ernesto Geisel se fortaleció la figura de la presidencia dentro de la dictadura y los militares ejercieron un papel más importante dentro de la política brasileña. Así, en consonancia con las ideas de Geisel, las Fuerzas Armadas se erigieron como árbitros de la política y la sociedad del país. Por un lado,

impidieron que los grandes capitales actuaran en base a un interés propio y por otro lado dirigieron una cierta apertura política, pero impidiendo que las asociaciones de izquierdas entraran en las instituciones. De hecho, la represión fue más selectiva (López, 2020). No se actuó de forma generalizada, sino que hubo una mayor selección de aquellas personas consideradas opositoras.

A nivel internacional, el 26 de noviembre de 1975 se firmaba la llamada “Operación Cóndor”, que tenía como objetivo la colaboración entre las dictaduras militares de Argentina, Uruguay, Paraguay, Bolivia, Chile y Brasil para la detención de opositores a sus respectivos regímenes. Este acuerdo fue promovido por Estados Unidos dentro de su lucha contra el comunismo global, con la intención de evitar que gobiernos más cercanos a la Unión Soviética se establecieran en América Latina. Las cifras sobre la represión de la “Operación Cóndor” oscilan dependiendo del informe que se consulte, pero se calcula que murieron unas 50.000 personas, desaparecieron 30.000 y fueron torturadas unas 400.000 en todo el continente (López, 2020).

El último presidente de la dictadura en Brasil fue João Batista Figueiredo. Tuvo que hacer frente a la delicada situación económica del país, lastrada además por la recesión global, y a los movimientos sociales que pedían la vuelta de una verdadera democracia al país. Una de las primeras medidas que tomó fue la promulgación de una Ley de Amnistía en agosto de 1979. De acuerdo con Saint Martin (2022), la ley permitió, por un lado, el regreso de los exiliados y la liberación de los presos políticos, pero, por el otro, fue responsable por la impunidad de los torturadores. Esta Ley de Amnistía de 1979 se considera hasta el día de hoy el principal obstáculo para responsabilizar legalmente a los autores de los crímenes cometidos durante la dictadura militar.

El final de la dictadura se empezó a gestar a inicios de la década de 1980, cuando fueron aceptados un mayor número de partidos de cara a las elecciones presidenciales de 1982. También, los movimientos sociales que llevaban presionado hacía años consiguieron que en 1984 se convocasen a unas elecciones multipartidistas, que se celebraron al año siguiente.

En 1985 vence las elecciones Tancredo Neves del MDB, pero se enferma y fallece a los pocos días, siendo entonces sustituido por el Vicepresidente José Sarney. Abreu describe su decepción ante este fatal acontecimiento (Moriconi, 2002, p. 123):

Creio que Tancredo morre entre hoje e amanhã. Acho essa história de uma ironia e uma crueldade raras. Tudo muito nefasto, como diria o Gil. Sim, teremos que engolir Sarney e outro governo tipo Figueiredo – e mais inflação, e mais desemprego, e mais terceiro-mundismo, e mais solidão e desencuentro entre as pessoas. Tudo caminha aceleradamente para o fim, e nós vamos ter que assistir Armagedon de dentro.

Los objetivos del gobierno Sarney fueron la aplicación de políticas neoliberales, la consolidación democrática y resolver el problema de la inflación. Además, se estableció una nueva Constitución en el año 1988.

En 2012 Brasil, al igual que otros países que estuvieron gobernados por regímenes militares, establece la Comisión Nacional de la Verdad (CNV) encargada de esclarecer los procesos judiciales y las torturas llevadas a cabo por los militares entre 1946 y 1988, pero con especial énfasis en los 21 años de la dictadura. El nombre del informe final fue llamado *Brasil Nunca Mais*, aludiendo al hecho de que no se debería volver jamás a una época así (López, 2020).

Durante la dictadura militar, varios fueron los grupos perseguidos y reprimidos. Esta violenta represión se dirigió principalmente contra los comunistas, los movimientos obreros, campesinos y estudiantiles, los indígenas, y también las personas LGBTIQ+.

Para el régimen, ser homosexual era algo considerado subversivo y constituía un agravante del peligro que una persona podía representar para la Seguridad Nacional. Además, la homosexualidad era vista como una desviación moral y una amenaza al orden social y familiar promovido por el régimen, pensamiento que contaba con el apoyo de gran parte de la sociedad y de la Iglesia Católica (Puff, 2014). Así, aunque la homofobia y la transfobia en Brasil han estado siempre presentes en el tejido social, en aquella época fue aún más fuerte el prejuicio contra esta población, que cobró fuerza con los militares en el poder. De acuerdo con el investigador Renan Quinalha (2017, p. 25):

[...] durante a ditadura civil-militar, de forma mais intensa do que em outros períodos da nossa história, o autoritarismo de Estado também se valeu de uma ideologia da intolerância materializada na perseguição e tentativa de controle de grupos sociais tidos como um ameaça ou perigo social. A criação da figura de um “inimigo interno” valeu-se de contornos não apenas políticos de acordo com a Doutrina da Segurança Nacional, mas também morais, ao associar a homossexualidade a uma forma de degeneração e de corrupção da juventude.

La represión se manifestó de varias maneras. La dictadura mantuvo una estricta vigilancia sobre la vida privada de los ciudadanos. La policía y las fuerzas de seguridad a menudo realizaban redadas en bares, clubes y otros lugares frecuentados por la comunidad LGBTIQ+, deteniendo a unas 500 personas por noche acusadas de “vagancia”

o “violación de las buenas costumbres” (Guedes, 2023). Sin hacer distinción alguna, bastaba con estar en uno de los lugares habitualmente frecuentados por homosexuales y automáticamente sería arrestado.

Se implementaron campañas de censura en los medios de comunicación y en la cultura popular para silenciar cualquier representación positiva de la homosexualidad. Las personas LGBTIQ+ eran retratadas de manera negativa y estigmatizante. Era común leer incitaciones violentas en los periódicos contra gays, lesbianas y personas trans. Y alentada por las autoridades, la población pedía el exterminio de estas personas, que eran tratadas como delincuentes (Guedes, 2023). Respecto a la población trans y travesti, debido a que muchas de ellas tenían la prostitución como único medio de supervivencia, además de sufrir invisibilidad, era común que fueran tratados como seres descartables socialmente.

La comunidad LGBTIQ+ tampoco tenía ningún tipo de consideración dentro de las fuerzas políticas opuestas a la dictadura, incluso de izquierda. El escritor João Silvério Trevisan, citado por Guedes (2023), afirmó en la Comisión Nacional de la Verdad que la izquierda se centraba principalmente en la clase trabajadora y no era raro que la homofobia interna dentro del movimiento fuera constante. No sólo la población LGBTIQ+, sino también los indígenas, negros y ambientalistas fueron considerados por la izquierda una lucha menor.

A pesar de la represión, durante los años de dictadura surgieron movimientos de resistencia dentro de la comunidad LGBTIQ+. Grupos de activistas comenzaron a organizarse en la década de 1970 para luchar por los derechos de las personas gays, lesbianas y trans, y denunciar la violencia del régimen (Trevisan, 2018). Así, en 1978 surge en São Paulo el colectivo Somos, que agrupaba a militantes de izquierda que buscaban la liberación sexual. Como bien afirma uno de sus fundadores, João Silvério Trevisan, Somos servía como un espacio para la discusión de diversos temas, como la construcción de la identidad; así como la proposición de acciones para la acción social (Trevisan, 2018). Su creación marcó el nacimiento del movimiento LGBTIQ+ brasileño, el cual se consolida posterior al fin del régimen. Otro hito histórico de esta etapa fue la creación del periódico gay *Lampião da Esquina*, lanzado en Rio de Janeiro en 1978. En sus páginas se discutieron temas que iban desde la masculinización de los gays hasta los mapas de cruising en el centro de São Paulo. Allí se denunció la persecución contra

quienes asistían a las salas de cine porno, y la persecución y asesinato de travestis a manos de la dictadura militar. También se abordaron temas sobre literatura lésbica, feminismo, racismo y cuestiones ambientales (Ferreira, 2010). El periódico fue publicado durante tres años, hasta 1981. Su consejo editorial estuvo formado, entre otros, por João Silvério Trevisan y Caio Fernando Abreu.

## 2.2 Reinaldo Arenas y Caio Fernando Abreu: dos autores gays viviendo en dictaduras

Reinaldo Arenas Fuentes nació el 16 de julio de 1943 en Aguas Claras, un pequeño pueblo rural de la provincia de Holguín, en el oriente de Cuba (Panichelli-Batalla, 2016). Su familia campesina era muy pobre, compuesta mayoritariamente por mujeres.

Su despertar sexual fue muy precoz. Así lo cuenta en su autobiografía titulada *Antes que anochezca* (Arenas, 1992, p. 25):

Yo iba caminando por la orilla [del río] acompañado por mi abuela y otros primos de mi edad cuando descubrí a más de treinta hombres bañándose desnudos. Todos los jóvenes del barrio estaban allí, lanzándose al agua desde una piedra. Ver aquellos cuerpos, aquellos sexos, fue para mí una revelación: indiscutiblemente, me gustaban los hombres; me gustaba verlos salir del agua, correr por entre los troncos, subir a las piedras y lanzarse; me gustaba ver aquellos cuerpos chorreando, empapados, con los sexos relucientes [...] Con mis seis años, yo los contemplaba embelesado y permanecía extático ante el misterio glorioso de la belleza. Al día siguiente, descubrí el “misterio” de la masturbación; desde luego, con seis años yo no podía eyacular; pero, pensando en aquellos muchachos desnudos, comencé a frotarme el sexo hasta el espasmo.

En 1955 se traslada con su familia para la ciudad de Holguín, y allí comienza a escribir. En 1958, con tan solo 14 años, se juntó a la insurrección armada encabezada por Fidel Castro. Estando en el Ejército Rebelde comenzó a ver algunas injusticias que se cometían. Así lo cuenta en *Antes que anochezca* (Arenas, 1992, p. 67):

Estando con los rebeldes vi cometer algunos actos de injusticia que, hasta cierto punto, me hicieron dudar de la buena voluntad de aquella gente. Una vez un grupo de rebeldes fue a arrestar a un campesino que vivía con su madre; la madre daba unos gritos enormes. Su hijo había sido denunciado por “chivato”, es decir, por delator. Se lo llevaron y lo fusilaron; esto es, antes de que Fidel Castro tomara el poder, ya habían comenzado los fusilamientos de las personas contrarias al régimen o que conspiraban contra él; se les llamaba “traidores”; esa era y es aún la palabra.

Con el triunfo de la Revolución, Reinaldo Arenas tuvo oportunidad de participar en el programa de educación del nuevo gobierno, graduándose como contador agrícol. En 1962 se trasladó a La Habana, donde residió permanentemente. En ese mismo año,

cuando sólo contaba con diecinueve años, apareció su primera novela, *Celestino antes del alba*. Esta es la única obra suya editada en Cuba, ya que el resto de su producción se publicó en el extranjero. En 1963 gana un concurso literario que le abre las puertas para comenzar a trabajar en la Biblioteca Nacional de Cuba. Su formación autodidacta se vio enriquecida por la frecuentación de dos maestros, José Lezama Lima y Virgilio Piñera, que avalaron sus tempranas publicaciones.

Entrada la década de los años 1960, fue víctima de las medidas del régimen cubano contra los homosexuales. Pero Arenas sufrió persecución no solo por su abierta homosexualidad, sino por su crítica a la dictadura castrista, lo cual le cerró muchas posibilidades de desarrollo como escritor e intelectual (Panichelli-Batalla, 2016). El acoso contra él aumentó hasta que en 1973 fue acusado de abuso sexual y es arrestado; Arenas huyó de la policía y se convirtió en fugitivo, pero poco después lo detuvieron y encarcelaron en la prisión de El Morro. Sobre las condiciones de los homosexuales presos en El Morro, Arenas cuenta lo siguiente (1992, p. 206):

Los homosexuales ocupaban las dos peores galeras del Morro; eran unas galeras subterráneas en la planta baja, que se llenaban de agua cuando subía la marea; era un sitio asfixiante y sin baño. A los homosexuales no se les trataba allí como a seres humanos, sino como bestias. Eran los últimos en salir a comer [...]; por cualquier cosa insignificante que hicieran, los golpeaban cruelmente [...]. Por supuesto, nadie allí les decía homosexuales, sino maricones o, en el mejor de los casos, locas. Aquella galera de las locas era, realmente, el último círculo del Infierno [...]

Finalmente, por una amnistía gubernamental, en 1980 pudo optar por el exilio en Estados Unidos, saliendo de Cuba durante el Éxodo del Mariel. Se trasladó primero a Miami, donde no tuvo suerte, y luego a Nueva York, ciudad en la que se instaló definitivamente y continuó escribiendo. En 1987 es diagnosticado con el virus del VIH/Sida.

El 7 de diciembre de 1990 decide quitarse la vida, y antes de hacerlo escribe una sentida carta de despedida. En la misma puede leerse (Arenas, 1992, p. 343):

Debido al estado precario de mi salud y a la terrible depresión sentimental que siento al no poder seguir escribiendo y luchando por la libertad de Cuba, pongo fin a mi vida [...]. Ninguna de las personas que me rodean están comprometidas en esta decisión. Solo hay un responsable: Fidel Castro. Los sufrimientos del exilio, las penas del destierro, la soledad y las enfermedades que haya podido contraer en el destierro seguramente no las hubiera sufrido de haber vivido libre en mi país. Al pueblo cubano tanto en el exilio como en la Isla los exhorto a que sigan luchando por la libertad [...] Cuba será libre. Yo ya lo soy.

Arenas escribió más de veinte libros, que incluyen diez novelas, algunos poemas, relatos breves y obras de teatro. Dentro de esa densa producción podemos destacar *El mundo alucinante* (1965), *Otra vez el mar* (1982) y *Antes que anochezca* (1992), su autobiografía publicada póstumamente.

Caio Fernando Loureiro de Abreu nació el 12 de septiembre de 1948 en Santiago, una ciudad de interior del estado de Rio Grande do Sul, al sur de Brasil (Barbosa, 2011). Su relación con la literatura se produjo tempranamente: a los seis años escribió sus primeros textos, iniciando una vida dedicada a la literatura. En 1963 se trasladó con su familia a la ciudad de Porto Alegre. Con apenas dieciocho años escribe su primera novela, *Limite Branco*.

Comenzó a estudiar Letras y Artes Escénicas en la Universidad Federal de Rio Grande do Sul, pero no se graduó. En 1968 se mudó a São Paulo para integrar el equipo editorial de la revista *Veja*, luego de ser seleccionado en un concurso nacional. En aquella época era un asiduo de los bares de moda, además de ser amigo del cantante Cazuza (Barbosa, 2011).

Caio era abiertamente homosexual, aunque siempre cuestionó la homosexualidad y la heterosexualidad como sistemas sexogénicos cerrados. Sobre su propia sexualidad afirmó (Abreu, 1995, p. 102):

Não acredito em homossexualidade ou heterossexualidade. Acho que o que chamamos de civilização, e todos os seus condicionamentos culturais e sociais, nos encaminham para essa camisa-de-força que é a definição de um papel sexual. Durante muito tempo senti que minha sensibilidade era feminina, mas nunca senti vontade de vestir roupa de mulher. Sempre fui um bissexual atípico, tenho horror a bicha gritando em barzinho de gays. Meus amigos são mulheres ou heterossexuais. Entremeei as relações com homens e mulheres. Mas as histórias com homens foram muito complicadas.

Asimismo, en carta dirigida al activista João Silvério Trevisan afirmaba: “Cá com meus botões, continuo a pensar que homossexualismo não existe” (Moriconi, 2002).

Abreu también fue crítico con el régimen militar que controló Brasil entre los años sesenta y ochenta. Perseguido debido a sus publicaciones por el Departamento de Orden Político y Social (DOPS), órgano represor de la dictadura militar, Caio empezó a llevar una vida errante (Barbosa, 2011). Primero se refugió en la finca de una amiga en Campinas, São Paulo. Luego, en 1971, se trasladó a Rio de Janeiro, donde comenzó a trabajar como investigador y redactor para revistas. Ese mismo año regresó a Porto Alegre

donde fue detenido acusado de posesión de drogas. Sobre la situación política en Brasil, Caio escribía en una carta a su amiga Hilda Hilst (Abreu, 2005, p. 293-294):

As coisas realmente não andam boas. Parece que quando tudo começa a degradingolar não há o que segure. Primeiro no plano político: a portaria do ministério sobre censura de livros me deixou besta. Não pensei que chegássemos a tanto, é a degradação completa, o medievalismo e a inquisição reinstaurados. A seguir, a perseguição dos hippies, como se fossem criminosos ou cães hidrófobos. Cada dia, quando abro o jornal, tenho um novo choque e uma revolta que se acumula e, logo após, uma terrível sensação de inutilidade (...) Porto Alegre sempre foi uma cidade nazista, cheia de grupos de defesa familiar e coisas do gênero: tudo isso repercute aqui da maneira mais alvissareira (do ponto de vista deles) possível. Os lugares onde eu costumo ir, bares onde se reúne gente de teatro e outros desgraçados, estão cheios de espões – não se tem a menor segurança para falar sobre qualquer assunto menos “familiar”.

En 1973, huyendo del régimen, se exilia en Europa, residiendo respectivamente en España, Suecia, Países Bajos, Reino Unido y Francia. En 1974, Caio regresó a Brasil y retomó su creación literaria. En 1994 fue diagnosticado con el virus del VIH/Sida. Luego, se fue a residir con sus padres en Porto Alegre, donde permaneció hasta su muerte el 25 de febrero de 1996.

Caio Fernando Abreu es uno de los escritores más prolíficos y creativos de la literatura brasileña. Sus cuentos son ampliamente conocidos por el público, pero Caio también escribió obras de teatro, artículos y reseñas para revistas y periódicos, así como novelas infantiles y para adultos. Sus principales obras son *Morangos Mofados* (1982), *Triângulo das águas* (1983), *Os Dragões Não Conhecem o Paraíso* (1988), y *Onde Andará Dulce Veiga?* (1990).

Al analizar la obra de ambos escritores, podemos observar varios rasgos distintivos. La mayor parte de la obra de Reinaldo Arenas fue producida en condiciones de urgencia y de necesidad absoluta. Varios de sus manuscritos fueron confiscados y destruidos por el régimen, razón por la cual los tuvo que reescribir muchas veces, casi todos durante su exilio. Entonces, resulta lógico que la narrativa de Arenas se dirija, casi siempre, hacia dos cuestiones: su vida y la situación sociopolítica cubana de la época que le tocó vivir. Si bien toda su producción literaria no es necesariamente autobiográfica, sí plasmó fragmentos de su vida en varias obras (D'Angelo, 2024).

Sobre su disidencia política, el haber sido víctima de la crueldad de un Estado represor y homofóbico lo llevó siempre a tener una postura clara en cuanto al régimen castrista: estaba en su contra. Temáticas de violencia, persecución y la búsqueda de la

libertad son comunes en casi toda su producción literaria. Como bien apunta Pablo Rañales (2017), la narrativa de Arenas es atrevida, transgresora y violenta por los temas que aborda y por el contexto en el cual se dio, desafiando a la dictadura castrista que reprimía a todo aquel que disintiera de ella. Una de las características más interesantes de su escritura es la mezcla de hechos reales, tanto de la historia de Cuba como pasajes de su vida personal, con personajes y situaciones ficticias, incluso fantásticas (D'Angelo, 2024).

Por su parte, la obra de Caio Fernando Abreu habla de inestabilidad, inquietud y ausencia (Salvá; Driedrich, 2020). A Caio parece que siempre le falta alguien o algo, ya sea dinero, tiempo. Y esta carencia es dolorosa y profunda, incluso si no sabemos exactamente qué o quién le que falta. Para Silveira y Martins (2016), la vida y la obra de Caio están entrelazadas. Su inmersión en el esoterismo, las religiones, las drogas y una forma de vida alternativa reflejan su incesante búsqueda de significado.

Así mismo, el lenguaje de Caio es un reflejo de su época. Caio abrazó temas complicados no sólo como asuntos sobre los cuales escribir, sino como parte de su lenguaje poético propio. Su estilo de escritura confuso y caótico estaba en consonancia con su lenguaje fluido y dinámico. Fue un escritor lírico todo el tiempo, incluso en su prosa. Escribió poesía visceral, llena de preguntas, en una especie de “mosaico de discursos, pensamientos y digresiones” (Salvá; Driedrich, 2020). El humor ácido también es una fuerte característica de su obra. Exploró la angustia, lo efímero de la vida y de las cosas, habló abiertamente del sexo y de su sexualidad. Habló de enfrentamientos, de búsqueda de identidad, de temas prohibidos por el régimen militar que le tocó vivir. Intentó dar sentido a sus pérdidas, a sus dolores, a sus amores. El amor fue un tema esencial en su obra.

Reinaldo y Caio nunca se conocieron. De acuerdo con la tesis de Silva Forster (2015), ambos fueron beneficiarios de la beca *Maison des Écrivains Étrangers* en Francia, Arenas en 1990 y Abreu en 1992. Esa es la coincidencia más próxima entre ambos. Luego, en 1994, a propósito del lanzamiento de la edición en Brasil de *Antes que anochezca*, Abreu escribe una crónica para el periódico O Estado de São Paulo, titulada *Um uivo em memória de Reinaldo Arenas*. Sobre Arenas, Caio (1994) escribió:

Censurado, perseguido e preso em Cuba por homossexualismo, Arenas fugiu para Miami, primeira estação do seu calvário de solidão e exílio, dedicando-se a desmascarar figurões tipo García Márquez, Severo Sarduy, Eduardo Galeano, Julio Cortázar e outros asseclas de Fidel Castro, que odiava. Livra a

cara de pouco — Lezama Lima e Virgilio Piuiera, malditos (e grandes) como ele. Transbordava amor: à vida, aos rapazes, à literatura. Voltando ao Brasil, tentei traduzi-lo [o livro *Antes que anoiteça*]. Ninguém quis. Muito deprimente, diziam, pouco comercial. Mas como o Deus das Laikas (e Arenas foi a maior de todas) tarda mas não falha, saiu agora. Leiam. Pelo bravo homem que ele foi, e também para aprender a valorizar o que se tem, mas não se preza. Depois uivem para o infinito em memória desse cubano lindo, desventurado, heróico.

Requiem scat in pace, hermoso compafiero.

Sin embargo, a pesar de nunca haber coincidido personalmente, sus vidas tienen muchos puntos en común. Esas semejanzas son resumidas por Silva Forster (2015, p. 31) de la siguiente manera:

Escritores latinoamericanos, contemporáneos uno con el otro, nacieron en la misma década; vivieron bajo la opresión de regímenes dictatoriales; se asumieron públicamente gays, compartieron un destino semejante de muerte y fueron testigos de la necesidad de desestigmatizar la enfermedad. Ambos vivieron en las márgenes y se trasladaron de su posición periférica no en dirección al centro, sino en la apertura de otros espacios que el centro excluye. Aún cuando el exilio de uno fue forzoso y el del otro voluntario, ambos vivenciaron la sensación de sentirse extranjeros en otro país, y también en el propio país, con respecto a los otros y a sí mismos. Y tanto en las obras del escritor gaucho como en la producción del cubano las fronteras entre ficción y vida se muestran difusas. De esta imbricación intrínseca entre lo literario y lo vivido surge una primera aproximación entre los escritos caiofernandianos y arenianos plausibles de ser detectada por el análisis crítico de sus textos (traducción nuestra).

Siguiendo, por tanto, el presupuesto de Forster de que “la imbricación intrínseca entre lo literario y lo vivido” permite un análisis crítico y, pudiéramos añadir, comparado, entre las obras de ambos autores, nos proponemos en el siguiente capítulo analizar las semejanzas y diferencias entre sus respectivas narrativas. Analizaremos como se reflejan en sus novelas los contextos históricos y sociopolíticos de sus países, en época de dictaduras en el poder, y también analizaremos cómo se construye la narrativa queer en sus obras. Para lograr todo ello, nos enfocaremos en el análisis de dos de sus principales novelas: *Otra vez el mar* y *Onde andarà Dulce Veiga?*

### 3. OTRA VEZ EL MAR Y ONDE ANDARÁ DULCE VEIGA?: SEMEJANZAS Y DIFERENCIAS EN SUS NARRATIVAS SOBRE POLÍTICA E IDENTIDADES QUEER

Como ya hemos afirmado en este trabajo, Reinaldo Arenas y Caio Fernando Abreu representan dos voces imprescindibles en la literatura latinoamericana, no solo por la calidad de sus obras, sino por su capacidad para reflejar y desafiar los contextos sociopolíticos y culturales en los que vivieron. Sus creaciones literarias, profundamente marcadas por las realidades de opresión que les tocó enfrentar, ofrecen un testimonio invaluable de la vida en Cuba y Brasil durante las décadas de 1960 a 1990.

En este capítulo nos enfocaremos en el análisis de sus narrativas a partir de dos de sus principales obras: las novelas *Otra vez el mar* y *Onde andará Dulce Veiga?* Ambos textos, aunque muy distintos en estilo y enfoque, convergen en su capacidad para mostrar las formas en las que Arenas y Abreu entienden y colocan a las disidencias sexuales y de género dentro de sus respectivos contextos políticos, los cuales eran ideológicamente opuestos pero igualmente represivos. En *Otra vez el mar* y *Onde andará Dulce Veiga*, la identidad LGBTIQ+ no aparece como un tema aislado, sino como parte integral de un cuestionamiento más amplio sobre la opresión, la resistencia y la capacidad humana de reinventarse frente a las adversidades. Así, ambas obras se alzan como testigos literarios de un período histórico crucial para los dos países, invitando al lector a reflexionar sobre las conexiones entre lo íntimo y lo colectivo, lo personal y lo político.

#### 3.1 *Otra vez el mar*: la desgarradora historia de un homosexual disidente sin salida en la Cuba castrista

*Otra vez el mar* es la tercera novela de la *Pentagonía*<sup>1</sup> de Reinaldo Arenas. Es también la primera vez que este escritor aborda de una manera tan directa el tema de la homosexualidad y la censura a los intelectuales dentro de su obra.

---

<sup>1</sup> “Pentagonía” es un neologismo que Reinaldo Arenas adoptó para denominar a la serie de cinco novelas que relatan de un modo inusual la vida de un personaje y las circunstancias históricas que lo rodean. Está formada por las palabras “penta”, de cinco, y “agonía”, que es el término que, según Arenas, describe lo que siente el personaje central de cada novela.

El libro está dividido en dos partes. La primera es una narración en prosa, en forma de un largo monólogo realizado por un personaje autodiegético femenino sin nombre, en el que relata seis días de unas vacaciones en la playa que pasa junto a su esposo Héctor y su hijo. La segunda parte tiene por autor al propio marido, Héctor, y está compuesta por seis cantos poéticos, análogos a los seis días de las vacaciones. Al relato de cada uno se añaden recuerdos, sueños, opiniones políticas, alucinaciones y otros recursos literarios.

La idea original de la novela le vino a Arenas a raíz de un encuentro sexual que tuvo con un hombre en la playa. Así lo cuenta en su autobiografía (Arenas, 1992, p. 126):

Recuerdo a un hombre, particularmente bello, que jugaba con su mujer y su hijo en la arena. Se acostaba en la arena, levantaba los pies y yo le veía unos bellísimos testículos. Lo observé por largo rato y él volvía a jugar con el niño y levantaba de nuevo los pies y yo le veía aquellos testículos. Finalmente, entró en el edificio donde estaban las casetas, se dio un baño y subió a cambiarse. Yo lo seguí, y creo que le pedí un cigarro o un fósforo, y me dijo que entrara. Por cinco minutos le fue infiel a su esposa de una manera increíble. Después lo vi de nuevo con su mujer del brazo y su hijo; una bella imagen familiar. Creo que de allí surgió la idea de escribir mi novela *Otra vez el mar*, porque el mar era realmente lo que más nos erotizaba.

La novela fue reescrita tres veces. Esto se debe a las dificultades que Arenas constantemente confrontó para conservar su manuscrito. Como bien cuenta el propio autor (1992, p. 139):

Yo sufría ya por entonces, en el sesenta y nueve, una persecución constante de la Seguridad del Estado, y temía siempre por los manuscritos que, incesantemente, producía. Metía todos aquellos manuscritos y los poemas anteriormente escritos, es decir, todos los que no había podido sacar de Cuba, en un enorme saco de cemento y visitaba a todos mis amigos buscando alguno que, sin hacerse sospechoso para la Seguridad, pudiera guardarme los manuscritos.

Un conocido que aceptó cuidarlo fue Aurelio Cortés, pero cuando este descubrió el contenido de la obra, optó por destruirla. Después de conocer tal suceso, Arenas se sintió desamparado, lo cual menciona en sus memorias (Arenas, 1992, p. 145):

Por unos días el desasosiego fue total; yo había empleado muchos años en terminar aquella obra, que era una de mis grandes venganzas y era una de mis obras más inspiradas. Aquella obra me la había regalado el mar y era el resultado de diez años de desengaños vividos bajo el régimen de Fidel Castro. En ella ponía toda mi furia.

Después de la destrucción del primer manuscrito, Arenas decidió volver a escribir este libro, al que llegó a llamar “la novela de mi vida” (Arenas, 1992, p.145). Esta vez lo escondió debajo del tejado de su casa. Desgraciadamente, en esos años fue arrestado y a su salida de la cárcel, la novela había desaparecido de su escondite.

Finalmente, optó por escribirla una tercera vez y logró sacarla en 1974 gracias a la visita de unos amigos extranjeros que se la llevaron al salir de la isla (Panichelli-Batalla, 2008). Con su llegada a los Estados Unidos en 1980, Arenas empieza a revisar toda su obra publicada así como el tercer manuscrito de *Otra vez el mar*, que no había vuelto a ver desde su salida de la isla. El autor dedicó dos años a la corrección de la tercera novela de su *Pentagonía*. En la presentación de la edición inglesa de *Otra vez el mar*, en Nueva York, el 3 de junio de 1983, Arenas (1992, p. 13) explica lo que le había llevado a luchar hasta el final para ver esta novela publicada:

¿Qué me hizo reescribir tres veces la novela? Yo diría que las furias; la necesidad de venganza, de cuentas a rendir, de una liberación para conmigo mismo y con mi tiempo a través de la expresión, aún cuando el producto de esa liberación fuera a parar al tejado o a sitios más anónimos y siniestros [...]

La historia de *Otra vez el mar* inicia con el regreso de una familia a La Habana tras unas vacaciones de seis días en la playa de Guanabo, a las afueras de la ciudad. Durante el trayecto en el carro, la mujer, protagonista y narradora, se sumerge en sus recuerdos, reviviendo episodios que habían marcado su vida y la relación con su esposo, Héctor. Estas memorias sirven como hilo conductor de la narración.

La protagonista había nacido en un pequeño pueblo rural del Oriente de Cuba, donde vivía con su madre, una mujer estricta y autoritaria. La llegada repentina a su casa de Héctor, su primo, cambia la dinámica familiar. Héctor, un joven reservado y solitario, encontraba en los libros su refugio del mundo, prefiriendo la compañía de las letras a la interacción humana. La protagonista por su parte, fascinada con su primo, desarrolla una atracción que se convierte en obsesión. Ella intenta seducirlo de diversas maneras, pero Héctor permanece indiferente, sumido en sus lecturas y pensamientos.

El curso de los acontecimientos cambia radicalmente cuando Héctor desaparece una madrugada, dejando una nota en la que explica su decisión de unirse al Ejército Rebelde. Estaba desempleado y sin perspectivas claras de futuro, por lo que decide que su única opción es unirse a la causa revolucionaria. Su partida deja un vacío en la vida de la protagonista.

Meses después, luego del triunfo de la Revolución en 1959, Héctor regresa al pueblo como un héroe. El ambiente es de celebración y euforia colectiva. Sin embargo, la alegría revolucionaria se transforma rápidamente en violencia cuando los pobladores exigen la ejecución de quienes apoyaron al régimen anterior. Esa misma tarde, Héctor y

su prima presencian el fusilamiento público del sargento de la policía local. La brutalidad de la escena los deja profundamente traumatizados. Esa noche, abrazados por el miedo y el dolor, encuentran consuelo mutuo y se quedan dormidos en la cama de Héctor. La madre de ella, al descubrirlos juntos al día siguiente, asume que han tenido relaciones sexuales y entra en cólera, lo que los obliga a huir del pueblo rumbo a La Habana.

En la capital, Héctor y la protagonista intentan construir una vida juntos. Gracias a su participación en la Revolución, el gobierno les otorga una vivienda. Deciden casarse, pero desde el inicio su relación está marcada por la distancia emocional. Héctor, absorto en sus libros, ignora a su esposa tanto en lo cotidiano como en lo íntimo. Ella, relegada a las labores del hogar, vive una existencia solitaria, atrapada entre las apariencias de un matrimonio convencional y la realidad de su aislamiento. Al mismo tiempo, ambos comienzan a cuestionar las promesas incumplidas por la Revolución (Arenas, 2015, p. 85):

Pero pasan los días, y las palabras que antes eran de aliento, se vuelven amenazantes; la esperanza es, como antes, algo inútil a lo que se le echa mano para seguir aguardando. La libertad, que casi no llegamos a conocer, desaparece totalmente, y con ella todo, entusiasmo, rebeldía, justicia, seguridad, comida y esperanza.

La libertad y la prosperidad anunciadas no se materializan. En cambio, la vigilancia y la represión ideológica se convierten en constantes de la vida cotidiana. Las condiciones económicas se deterioran rápidamente, y las purgas políticas generan un clima de paranoia. Héctor, anteriormente un ferviente revolucionario, empieza a sentirse amenazado. Sabe que su posición laboral y social depende de su reputación como padre de familia. Así, en un intento por preservar su imagen, Héctor toma una decisión que cambiará el curso de su relación: llega a casa una noche, se emborracha con su esposa y terminan teniendo relaciones sexuales por primera vez. Poco después, ella queda embarazada y da a luz a un hijo. Aunque Héctor se revela como un buen padre, la llegada del niño no cambia nada en la relación con su esposa.

En 1969, la familia decide pasar unas vacaciones en la playa. La protagonista, emocionada, ve esta experiencia como una oportunidad para escapar momentáneamente de su rutina. Héctor, por su parte, muestra desapego hacia la experiencia familiar; su interés principal parece centrarse en los libros que lleva consigo. Durante su estancia, conocen a una madre y su hijo adolescente, un joven de 17 años cuya belleza no pasa desapercibida para Héctor. Aunque él intenta disimularlo, su esposa percibe la conexión

generada entre ambos, y confirma sus sospechas sobre la verdadera naturaleza de los deseos de su marido.

A medida que transcurren los días, Héctor aprovecha las caminatas solitarias de su esposa para acercarse al joven. Mientras tanto, la protagonista encuentra consuelo paseando por la orilla del mar, aunque el peso de sus sospechas comienza a agobiarla. Una tarde, ve al muchacho caminar por un sendero cerca de la playa, y lo sigue hasta un acantilado. Allí lo ve acostarse sobre una roca cerca de un precipicio. En silencio regresa a la cabaña, y se acuesta con Héctor. A la mañana siguiente, unos gritos los despiertan: el cuerpo del joven ha sido encontrado en la playa, golpeado y sin vida. Todo indica que cayó desde una gran altura. Héctor y su esposa, conmocionados, observan la escena. Ella, aunque horrorizada, experimenta un alivio ambiguo, como si la tragedia hubiera resuelto, de manera definitiva, las tensiones que se cernían sobre su relación.

Con la muerte del muchacho, las vacaciones terminan. La pareja recoge sus pertenencias y regresa a La Habana. Al final, es en ese trayecto de regreso cuando Héctor revela que tanto el personaje femenino como el adolescente en realidad nunca existieron, sino que eran proyecciones de su mente, como distintas facetas de su propia personalidad. Finalmente, atrapado en un abismo de culpa y desesperación, Héctor acelera su automóvil y lo estrella contra un muro a la salida de un túnel, sellando así su vida y su tragedia.

### 3.1.1 Narrativas sobre política e identidades queer en *Otra vez el mar*

La historia de *Otra vez el mar* se sitúa en los diez primeros años después del triunfo de la Revolución. De acuerdo con Olivares (1987), Arenas ofrece una visión global del panorama cubano a partir de 1958 hasta finales de 1969 desde el punto de vista de un personaje que se siente traicionado por el proceso revolucionario.

En Héctor podemos descubrir claramente algunas conexiones con el propio Arenas. Algunos autores como Stéphanie Panichelli-Batalla (2008) y Jorge Olivares (1987) han llegado a afirmar que esta es una novela autobiográfica, debido a algunas características que comparten Reinaldo y el personaje de ficción: ambos escritores, homosexuales, procedentes de la zona oriental de Cuba; ambos lucharon junto al Ejército Rebelde contra la dictadura de Batista, y luego se volvieron opositores al régimen castrista. Héctor, además, posee un carácter bastante complejo ya que, en realidad, tiene

una doble personalidad: primero, la oficial como empleado uniformado del gobierno; y segundo, la no-oficial como poeta homosexual frustrado, que nunca ha publicado ningún texto por miedo a la persecución de la que podría ser víctima.

La obra exhibe un importante contenido político, más allá de la denuncia al régimen comunista. En consonancia con la opinión de Díaz González (2008), vemos que la problemática de fondo que se trata aquí es la inserción de las personas dentro de un sistema, que es en definitiva un sistema de producción, así como las técnicas que emplea el poder para la sujeción de los individuos, esto es, un constructo de normas y medidas disciplinarias que determinan su pertenencia o exclusión de acuerdo con el grado de apego o distanciamiento de su conducta respecto a los valores establecidos.

Los personajes de la novela son seres marginales en cuanto difieren del paradigma heroico militar, ideal de la Revolución; fuera de este patrón, los ciudadanos solo podrán ir disminuyendo de categoría de acuerdo con su aporte a la productividad y funcionamiento del sistema. Todo lo que contravenga las disposiciones y distribuciones del orden establecido, será proscrito como una amenaza de corrupción de este; es el caso de aquellos que manifiestan pensamiento disidente o una conducta que “atente contra la moral”, como los homosexuales, considerados literalmente individuos “contraproducentes”, lo que sería sinónimo de “contrarrevolucionarios” (Díaz González, 2008), en la medida que su sexualidad no responde al principio de productividad básica, que tiene como fin último la reproducción.

La dictadura castrista estableció en Cuba un sistema colectivista, en el cual la vida no le pertenece más al individuo sino al grupo o sociedad de la cual es solamente una parte. El individuo no tiene derechos propios, y debe sacrificar sus creencias y objetivos individuales por el “bienestar superior” del grupo. Para los colectivistas, es el grupo, no el individuo, la unidad básica de interés moral. Como Azel (2021) afirma, en regímenes colectivistas figuras autoritarias demandan obediencia al colectivo, pretendiendo que se acepte el lugar que cada cual ocupa en la jerarquía social, y se desempeñen solamente los roles esperados de cada uno en beneficio del grupo. La consigna moral de los colectivistas es “el mayor bien para el mayor número de personas”, que suena democrático hasta que se comprueba que esta filosofía puede ser, y de hecho ha sido utilizada para justificar las acciones más inhumanas. En nombre del colectivo, o “el pueblo”, el régimen castrista controla cada ámbito de la vida social. “[...] todo, aun el hecho de pintarse las uñas o

cortarse el pelo, está vinculado directamente al sistema y solicita de su aprobación...”, diría Héctor en sus reflexiones (Arenas, 2015, p. 117).

La represión ocupa un lugar importante en ese sistema colectivista. Gente como Héctor, así como cualquier otro ciudadano cubano que se oponga al régimen, está propenso a ser reprimido sin piedad por la dictadura. En un principio, Héctor era revolucionario, como la gran mayoría de los cubanos entonces. Pero poco a poco, el sistema se fue estableciendo y Héctor descubrió que no solo no cumplía sus promesas, sino que además iba convirtiéndose en una nueva dictadura. El personaje femenino de la novela narra ese proceso de instauración del régimen de la siguiente manera (Arenas, 2015, p. 88):

¿Pero cuándo, pero cuándo empezó todo esto?, vuelvo a preguntarme, sin desprenderme de los hombros de Héctor. Lo peor es que no hay un punto exacto de partida, una fecha, un acontecimiento que marque el comienzo del desastre, mucho menos sus límites, no hay una catástrofe definitiva; todo se va como disolviendo, pudriendo; no de un golpe, no, sino perennemente, y sólo queda el caos, la miseria, el miedo, el incesante acoso. Hoy prohibieron tal programa, hoy suprimieron tal revista, hoy racionaron tal producto, hoy prendieron a tal personaje, hoy fusilaron tantas personas. Hoy, hoy, así, así, hasta que lo terrible se vuelve monótono, y uno no busca el porqué, la explicación o la reparación de la injusticia, sino, ya solamente, un sitio donde meter la cabeza, respirar, y verlo todo, ver la destrucción completa, ver el fin, ver nuestra destrucción, sin haber perdido la razón, sin haber enloquecido, sin haber muerto antes por la brutalidad de los trabajos obligatorios, de las leyes implacables, de las metas que por encima de toda fuerza humana, deben cumplirse y sobrecumplirse [...]

La sensación que los personajes de la novela tienen es de haber sido estafados por los supuestos libertadores de Cuba. Se sienten engañados, y miran con estupor cómo todo lo que habían creído se tornaba una mentira. Observan como paulatinamente se iba instaurando en Cuba, en lugar de un sistema democrático y de bienestar social para toda la población, una dictadura bajo el control absoluto del jefe supremo del Ejército Rebelde, dictadura que solo traía decadencia económica y represión. Sin hacer alusión directa a Fidel Castro, Arenas en la voz de Héctor describe la decepción que dominaba en buena parte de la población: “¿No es una contradicción que en un sitio donde se supone que se lucha por la vida, impere el terror, el culto y la adoración obligatoria hacia una sola persona llevados en grado delirante, la persecución y la absoluta esclavización?” (Arenas, 2015, p. 120).

Con la decepción, los personajes acaban no apoyando la situación en la que viven, pero tampoco se atreven a quejarse por miedo a ser delatados por sus colegas o supuestos amigos. Se instaura un temor generalizado a la hora de emitir abiertamente cualquier

opinión crítica. “[...] hay miedo. Es tanto el miedo, que nadie se atreve siquiera a manifestarlo.” (Arenas, 2015, p. 118), dice Héctor. Ya no hay libertad de expresión para el que no esté a favor del sistema.

La represión del régimen castrista se manifiesta en los más variados ámbitos de la vida social, incluyendo el plano religioso. Como ya vimos en el capítulo anterior, desde 1960 la dictadura adoptó una postura primero anticlerical, que poco a poco se tornó abiertamente antirreligiosa a medida que el régimen se identificaba con la ideología marxistaleninista. Como bien resume el historiador John M. Kirk (1986), la nacionalización de las escuelas religiosas, el cierre de los seminarios, la expulsión de sacerdotes y pastores del país, y el establecimiento del ateísmo científico como doctrina oficial del Estado, son ejemplos de la verdadera campaña antirreligiosa que el régimen castrista desató en Cuba. Obviamente, en esta política violenta jugaron un papel esencial las ya mencionadas Unidades Militares de Ayuda a la Producción (UMAP), los “campos de concentración” que menciona la protagonista femenina de *Otra vez el mar* (Arenas, 2015, p. 144). Como resultado, profesar cualquier tipo de creencia religiosa en Cuba quedó prácticamente prohibido.

Como la mayoría de la población antes de 1959, el personaje femenino de *Otra vez el mar* había sido educada por su madre en la fe católica. Son varios los momentos en la narración en los que ella se encuentra rezando, por ejemplo, cuando Héctor se alza con los rebeldes. Pero a medida que la religión en Cuba fue perseguida, se puede ver al personaje reprimir sus creencias y exclamar con desesperación: “¡Dios mío! (aunque ni siquiera puedo, debo, decir Dios mío)” (Arenas, 2015, p. 72).

Muy vinculada a la represión por creencia e ideología encontramos la censura a cualquier manifestación artística que se considere contestataria. El arte bajo el régimen castrista debía responder exclusivamente a la ideología política oficial, en la forma de propaganda. Y, según Díaz González (2008), en cierto modo la producción artística era vista por el sistema castrista como inferior a otras producciones como la agrícola o la industrial, por los aportes materiales generados. En la novela, Héctor se niega a escribir no solo por el miedo a la persecución, sino porque además entiende que es innecesario dentro de ese sistema. Así reflexiona (Arenas, 2015, p.191):

Qué se puede escribir en estos momentos [...] Cualquier cosa que cuentes se vuelve conflictiva solamente por el hecho de ser contada tal como es; y si inventas, si imaginas, si creas, entonces es aún peor. [...] es horrible vivir en un sitio donde el sentido de la producción (producción que además nadie

disfruta) impere de tal modo que el creador, el artista, se considere una cosa ornamental, inútil o parasitaria si lo acepta todo, y enemigo encarnizado si hace alguna objeción.

Luego, Héctor continúa sus reflexiones, describiendo cómo la dictadura coarta la expresión artística en función de sus intereses. Es uno de los fragmentos más ilustrativos dentro de la narración sobre la situación de violencia vivida bajo el castrismo (Arenas, 2015, p. 192):

Y si quieres sobrevivir [...] debes descender no a la sencillez, ni siquiera al silencio (cosas que aquí ya no existen), sino a la vulgar adulonería, a la elemental chusmería que elogia y ensalza a cualquiera porque no cree ni en sí misma. ¡Escribe un himno, una cantata, una loa! Si es que no quieres tener problemas. Pero el poema, tu poema, la poesía, es ya aquí un sentimiento antiguo, reaccionario, ridículo, contraproducente, peligroso, precisamente por querer seguir siendo nuevo.

Pero las críticas de Héctor trascienden las fronteras de Cuba. En la novela hay un fuerte cuestionamiento al movimiento progresista internacional, la llamada Nueva Izquierda (Morra, 2024), ya que esta se encuentra en países capitalistas y democráticos, luchando por transformar las injusticias presentes en sus respectivas sociedades, pero al mismo tiempo cierra los ojos antes las diversas violaciones de derechos humanos que son cometidas por la dictadura castrista en Cuba.

Según el investigador Marco Morra (2024), a principios de los sesenta Cuba fue considerada una fuente creciente de inspiración y aprendizaje político tanto en América Latina como en Europa y Estados Unidos. Por su parte, las autoridades cubanas favorecieron ese interés impulsando las visitas de activistas e intelectuales progresistas del Primer Mundo y su participación en eventos políticos y culturales en la isla con el doble fin de dar a conocer la Revolución y romper su aislamiento internacional en un momento en el que se recrudecían las tensiones con el imperialismo norteamericano.

Arenas denuncia fuertemente esta relación de la izquierda mundial con el régimen castrista, al verlos como cómplices del horror sufrido por los cubanos bajo el comunismo. En un primer momento de la novela, Héctor utiliza la sátira y la burla para cuestionar a aquellos extranjeros que van a Cuba y se benefician de las prebendas ofrecidas por la dictadura a cambio de la propaganda externa (Arenas, 2015, p. 120):

¡Vengan, jóvenes frustrados, mediocridades ruidosas, profesoras menopáusicas, vengan a darse ínfulas de progresistas aquí, vengan a contar maravillas de todo lo que aquí se les muestre! Tienen ustedes todo el apoyo y la libertad del estado para apoyar al estado, tienen ustedes toda la libertad para decir aquí *hay libertad*. Ya saben: Aplaudan, aplaudan. Los hoteles más confortables (exclusivos para “invitados” extranjeros) se pagan con aplausos

[...] Sigán aplaudiendo, no pregunten por los muertos, ni por las cárceles, ni por los esclavos, ni por la esperanza.

Más adelante en la propia narración, Héctor carga nuevamente contra la izquierda internacional por su relación con la dictadura castrista; pero en esta segunda ocasión su expresión parece ser más de impotencia y frustración al no saber cómo alertar a quienes vienen ilusionados por conocer la “realidad cubana” de que en la práctica están siendo engañados y manipulados por el régimen. Así lo expresa (Arenas, 2015, p. 193-194):

¿Cómo poderles comunicar a esos jóvenes turistas que bien alimentados y emperifollados con las indumentarias más modernas, ejerciendo el derecho a exigir y a protestar en sus países, vienen aquí a alabar la abolición de esos derechos, cómo poderles hacer ver que cuando ese “nuevo sistema” al cual ellos ahora le pueden hacer propaganda en su propia tierra haya tomado el poder, el hecho, sencillamente, de salir a la calle ataviados como andan ahora será suficiente para ir de cabeza a la cárcel sin ningún tipo de consideraciones, acompañados de un puntapié y unos cuantos culatazos?

Desgraciadamente, el personaje no encuentra soluciones para cambiar esta situación, y ello lo frustra enormemente. Finalmente, Héctor resume la realidad cubana bajo el régimen castrista con las siguientes palabras: hambre, tortura, censura, persecuciones, prisiones (Arenas, 2015, p. 190). Ese es el duro presente que deben enfrentar los cubanos, y es también el futuro sombrío que vislumbran para sí. De este destino fatal hay solo una manera de salvarse según Héctor: huir, emigrar (Arenas, 2015, p. 194). Esa es la única solución para no terminar frustrado o muerto.

Pero, como salir de Cuba también depende de la voluntad del régimen, los personajes comprenden que, si por la fuerza tienen que seguir existiendo en esa sociedad, deberán usar máscaras para sobrevivir. Tendrán que ajustarse a las reglas establecidas por el régimen o sufrir las consecuencias, incluso las más severas. Comenta, por ejemplo, Héctor (Arenas, 2015, p.119):

¿Qué puedes hacer tú para sobrevivir, para no señalarte, sino imitar a los otros? Tomar su lenguaje, sus maneras, exagerarlo todo aún más para que no te descubran [...] ¿Sabes, dice [Héctor], cuál sería la condena por decir públicamente esto que estoy diciendo? [...] ¡La muerte!

Estas máscaras deben ocultar las más conflictivas y peligrosas realidades. Para encajar hay que suprimir no solo la ideología política, la creencia religiosa o los pensamientos innovadores. Hay que además reprimir los más básicos instintos, aquello que forma parte íntegra del ser: la sexualidad, en especial aquella que se sale de los moldes cisheterorreproductivos. Si una persona se reconociese a sí misma como homosexual, eso

la llevaría no solo a enfrentar el más profundo ostracismo social, sino que además la podría llevar a la prisión y a la muerte.

A Héctor el miedo de ser identificado como un ente anómalo dentro del sistema lo obliga a disfrazar su ser verdadero y actuar de un modo impostado al punto de incurrir en la negación absoluta de sí mismo, o casi, ya que, como vemos, la escritura acaba siendo un medio para dar curso a esta naturaleza reprimida. En palabras del investigador Jorge Olivares (1987, p. 318):

Así, en *Otra vez el mar*, la homosexualidad llega a convertirse en instrumento metafórico; ser homosexual y ser artista conllevan las mismas dificultades dado que en Cuba se reprimen de igual manera la expresión sexual y la artística. Para existir hay que someterse al sistema o al menos silenciar toda manifestación desautorizada. Esto queda compendiado en la figura de Héctor, escritor homosexual que se auto-censura (acción análoga al suicidio final) al serle vedada su propia interpretación del placer del texto/sexo.

Como ya vimos, la teoría queer analiza a profundidad las causas que llevan a una persona, como el personaje de Héctor, a tomar este tipo de actitud. Como nos plantea Marcelo Rzonczinski (2017), la homofobia internalizada es una imagen especular de la homofobia externa, es decir, de la homofobia presente en el contexto social donde vive el sujeto. La situación de homofobia internalizada lleva al sujeto en muchos casos al ocultamiento consciente o inconsciente de su verdadera identidad, incluso hacia sí mismo. A veces, el sujeto hace alianza con sus propios opresores; oculta su condición no cisheterosexual (cuando lo puede hacer) en las instituciones sociales, educacionales, laborales y religiosas de las cuales participa, y se podría afirmar que sostiene en muchos casos, desde una perspectiva psicoanalítica, una ética contraria a su verdadero deseo inconsciente. Este problema de identidad generalmente genera otros desórdenes comórbidos como stress, desorden de ansiedad, desordenes depresivos, adicciones e ideaciones de suicidio, como en el caso de Héctor. “¿Seguir? ¿No seguir? He aquí el dilema” (Arenas, 2015, p. 436), es el conflicto existencial que aparece en la mente del personaje ante tanto sufrimiento.

Con esto, pasamos a analizar la narrativa queer de Arenas en la novela a través de su personaje masculino principal. Héctor es un homosexual que al ser rechazado por el régimen ha decidido adaptarse y fingir. Es un hombre que no ha “salido del armario”, y que se ha casado para mantener las apariencias sociales. El matrimonio entre ambos es por conveniencia, los dos se benefician del mismo, tal como lo describe la protagonista femenina (Arenas, 2015, p. 140):

[...] los dos no somos más que la razón de una complicidad. Nos utilizamos para representar nuestras desgracias. Yo lo convierto a él en el objeto de mi amor; él me convierte a mí en el objeto que lo detiene, lo enfurece, lo justifica y lo protege. Pero también yo soy a veces el objeto de su sacrificio [...]

En esa vida imaginaria, Héctor se casó con la única intención de escapar a las miradas acusatorias y críticas de los demás, y con la esperanza de tener una vida “normal”. Para él, su esposa no es más que una manera de justificarse, de dar la impresión de ser como el resto de la gente. Ella representa un compromiso social que Héctor necesita cumplir para ser aceptado en su propio país.

Héctor no demuestra nunca un genuino interés erótico hacia ella, como generalmente ocurre en este tipo de matrimonios por conveniencia. Los encuentros sexuales entre ambos son descritos como fugaces, mecánicos y sin placer. La esposa, ante el desinterés de Héctor, intuye poco a poco la realidad oculta, cuestión que es reafirmada durante las vacaciones con la llegada del adolescente. Esta situación además pone en peligro no solamente la unión de la pareja, sino toda la estructura de apariencias que ambos habían creado para protegerse.

Héctor se interesa por el joven de la otra cabaña, quien por su parte demuestra un interés recíproco. Ambos se encuentran solos en algunas ocasiones, e intercambian flirteos y conversaciones sobre los más variados temas. Finalmente, una noche tienen relaciones sexuales. Sin embargo, de repente el propio Héctor pone fin a esta cita por su obsesión con que ese chico pertenezca a la Seguridad del Estado y se haya reunido con él sólo para poder denunciarlo después, una práctica muy común utilizada por la dictadura castrista para apresar hombres homosexuales (Muntaner, 2008). Por eso, se ve a Héctor gritándole al joven: “[...] ¿a cuántos has entregado ya porque te aburrían, o porque de pronto te sentiste muy varonil, o porque ese es tu oficio? ¿Dime? ¿Ese es tu oficio, verdad?” (Arenas, 2015, p. 399).

Súbitamente, se llena de ira y empieza a golpear al muchacho reprochándole su actitud despreciable; sin embargo, el joven no entiende sus palabras. Entonces Héctor, molesto, le explica que, si realmente es homosexual, lo mejor sería que cambiara inmediatamente de vida, porque si no, lo único que le espera es la desgracia y la soledad. La vida de angustia que, según el personaje, inevitablemente lleva el homosexual, Héctor la resume crudamente en su discurso hacia el joven (Arenas, 2015, p. 400):

Óyeme, atiéndeme: me das lástima. ¿No sabes entonces qué horror te espera? ¿No sabes que ni siquiera podrás decir ese horror? ¿No sabes que ni siquiera

podrás ser tú mismo, sino una máscara, una vergüenza, una piedra de burla y escándalo y de venganza para los otros, y de incesante humillación para ti? Nada más que para sobrevivir tendrás que traicionar y negar precisamente lo que te justifica y eres. Óyeme, óyeme: vivirás siempre como suplicando, pidiéndole perdón a todo el mundo por un crimen que no has cometido, que no existe. A lo más que podrás aspirar es a que te olviden; tal vez a que te toleren, si finges. Pero ellos, aunque te adaptes, aunque renuncies, te mirarán siempre con desconfianza, se reirán de ti; ¡y cuídate, porque ante la menor muestra de autenticidad te eliminarán! [...] Serás siempre la válvula de escape de cualquier época -de todas-. [...] Tu propia madre cuando se entere, pues se enterará -no lo dudes-, vivirá siempre avergonzada, temerosa, te mirará también con desconfianza, se volverá gris y amarga. Preferirá finalmente que no hubieses nacido [...] Y tú no podrás hacer nada, solo revirarte contra tí mismo, negarte, destruirte [...] Y tú no tienes la culpa de nada.

En esta conversación Arenas presenta una visión amarga y desoladora del ser homosexual. La homosexualidad es una condena que destruye la vida a su alrededor, porque la sociedad no está dispuesta a aceptarla, sino a reprimirla o destruirla. Por ella sufre tanto la persona homosexual como su familia, que al mismo tiempo se vuelve también verdugo de quien no cumple con las normas establecidas.

Por otra parte, el ser homosexual es una carga pesada para la propia persona porque no es una elección que ella tome. Es algo que, según las palabras de Héctor, viene innato en el ser, y nadie puede hacer nada para cambiar esa realidad. A lo máximo que puede aspirar el homosexual es a fingir y reprimirse, a asumir una doble vida, prolongando también el sufrimiento a la familia que decide crear. Entonces, al final de todo, según Arenas, lo que resta para la persona homosexual que vive en un entorno hostil es la desesperación total.

Luego del acto sexual con el adolescente, Héctor, cargando con sus conflictos internos, decide tener relaciones sexuales con su esposa. Esta actitud, denominada por los especialistas como formación reactiva (Sánchez, 2024), ocurre cuando una persona realiza acciones que contradicen sus verdaderos deseos o identidades, intentando negar o suprimir aspectos de sí misma que considera inaceptables debido a presiones internas o externas. En el caso de Héctor, un homosexual reprimido, tener relaciones sexuales con su mujer es un intento de alejar los deseos homosexuales, un intento de reafirmar una identidad heterosexual percibida como socialmente más aceptable. De esta manera, sucumbe a la presión externa antes de seguir sus sentimientos. Esta rendición tendrá consecuencias fatales para el personaje.

En contraposición a Héctor, el personaje del joven representa la liberación sexual sin tabúes y, de paso, la trasgresión de las órdenes revolucionarias. En un principio no

aparenta sentir miedo o remordimientos por vivir plenamente su sexualidad. Tiene una actitud rebelde y desafiante, que coloca en jaque al reprimido Héctor. Pero luego del encuentro sexual entre ambos, ante el horror que le transmite el protagonista sobre lo que significa ser homosexual en la Cuba castrista, el adolescente termina optando por el suicidio como vía de escape, según se infiere del propio texto. Es el mismo suicidio que el propio Héctor cometería de regreso a La Habana en su carro. Para muchos homosexuales ponerle fin a su vida ha sido la única manera de huir una vez que se sienten rechazados, miserables y culpados por ser quienes son (Rzondzinski, 2017).

Con esta novela, el escritor Reinaldo Arenas pareciera ponerse a sí mismo a prueba. Trata de imaginar cómo sería su vida si se adaptara a las exigencias del régimen castrista, es decir rechazando su homosexualidad y optando por una vida de padre de familia. El personaje de la mujer simboliza esta eventual nueva vida, y el adolescente de la playa su homosexualidad. A pesar de intentarlo, Héctor se da cuenta que, en la batalla entre la mujer y el adolescente, es el joven quien gana al final.

3.2 *Onde andaré Dulce Veiga?*: buscando un camino hasta la artista perdida y hacia la identidad personal.

*Onde andaré Dulce Veiga?* es la segunda novela de Abreu. Esta obra sigue el modelo de la narrativa policial y de misterio, pero que también se vincula a la novela negra, la narrativa kitsch, el lenguaje cinematográfico y la cultura pop. La novela nació, según Caio (1998, p. 78), de la siguiente manera:

morei dois anos em Londres, no começo dos anos 70 e, quando voltei ao Brasil, o primeiro filme [...] que vi foi *A Estrela Sobe*, de Bruno Barreto. É uma adaptação de um romance do Marques Rebelo [...] havia uma personagem chamada Dulce Veiga, uma cantora interpretada pela Odete Lara [...]. Fiquei fascinado por aquela personagem, fiquei absolutamente fascinado com a Odete e com a figura de Dulce Veiga na cabeça, a personagem. Eu me perguntava: mas onde andaré Dulce Veiga? Que era o mesmo que: onde andaré Odete Lara? [...] De repente eu “soube” que essa mulher – que já não era personagem do filme, era minha – no dia da estreia do grande *show* dela, que a lançaria como a maior cantora do Brasil, simplesmente não compareceu à estréia.

*Dulce Veiga* solo salió del período de *creación inconsciente* (como Caio llamaba a la primera parte del proceso creativo) años después de haber visto el filme, en una cola de un banco, cuando el autor se dio cuenta que la historia transcurría en siete días (Abreu, 1998). Después de esta “revelación”, regresó a su casa y sintió como si el libro ya estuviera listo. En sus propias palabras, Abreu (1998, p. 80) cuenta:

Foi muito estranho, porque depois desses 13 anos eu senti que o *Dulce Veiga* estava pronto na minha cabeça, absolutamente pronto no meu inconsciente. Meu corpo era apenas um canal para deixar sair essa história que estava espantosamente pronta, e o meu corpo não acompanhava o ritmo. Às vezes ficava quase 12 horas por dia direto na máquina. Fiquei com problemas de coluna, tinha crises de choro, de vômito [...] e tinha momentos em que para entrar no fluxo mental dele [do narrador] eu precisava tomar, como ele, conhaque com Lexotan.

Al hablar de la creación de *Dulce Veiga*, Caio siempre expresaba ese sufrimiento, ese dolor, puesto que, durante muchos años, esa historia fue formulada y reformulada en su cabeza. En carta a Maria Lúcia Magliani, el autor dice que escribió alrededor de dos mil páginas para luego dejarlas en doscientas (Moriconi, 2002). Cuando terminó *Dulce*, tuvo una crisis de llanto. Pero no era por tristeza, sino por cansancio. Tenía el cuerpo destruido, pero la cabeza perfecta, llena de una felicidad loca (Welter, 2023).

Cabe destacar las impresiones del propio escritor sobre su novela, recogidas en una carta a su amigo Josézim: “[...] sinto que é como se fosse meu primeiro livro, no sentido de que me desembarcei do umbigo e cheguei mais perto da ficção, do Brasil, do humano alheio, não apenas meu.” (Moriconi, 2002, p. 193)

La trama de esta novela transcurre principalmente en la ciudad de São Paulo durante la década de 1980, pero con recurrentes flashbacks hacia la década de 1960. El protagonista, un periodista del cual nunca se revela el nombre, es también el narrador autodiegético de la historia.

Él se encontraba en una etapa de su vida marcada por la pobreza y el desempleo, cuando es contratado por el *Diário da Cidade*, un periódico local. Su primer encargo como reportero consiste en escribir una crónica sobre una banda de música llamada "Márcia Felácio e as Vaginas Dentatas". A pesar de su inicial resistencia y la falta de entusiasmo por el tema, acepta el trabajo. Consigue una cita con las integrantes del grupo, y se dirige al lugar convenido con cierto escepticismo.

Una vez allí, el protagonista conoce a Márcia, la directora de la banda, quien le da la bienvenida y le permite presenciar la grabación de una de sus canciones. En ese momento, el protagonista reconoce la melodía como un tema que había sido un gran éxito décadas atrás, interpretado por una cantante llamada Dulce Veiga. Este recuerdo lo impacta profundamente. “Dulce, Dulce Veiga também tinha gravado a mesma música. Há dez, quinze, vinte, quantos anos? O arpejo desceu da nuca para os meus braços,

estranho feito uma premonição” (Abreu, 1990, p. 28), fue la sensación vivida por el personaje cuando escucha la canción.

Al indagar sobre la vida de la cantante, Márcia le revela que es la hija de Dulce Veiga, y que esta había desaparecido misteriosamente hacía dos décadas. Esta revelación despierta en el protagonista una memoria olvidada: cuando tenía 20 años, él mismo había entrevistado a Dulce Veiga como parte de su primer trabajo periodístico.

Intrigado por la historia, el protagonista se dirige a su centro de trabajo y le cuenta al redactor jefe lo sucedido. Este, al escuchar sobre la desaparición de Dulce Veiga, le encomienda escribir una crónica titulada *Onde estará Dulce Veiga?*, que abordaría ese suceso. El protagonista, por su parte, se obsesiona con la historia y comienza la búsqueda. La investigación es completamente financiada por Rafic, el millonario dueño del periódico, lo que le otorga al protagonista los recursos necesarios para profundizar en el caso. Rafic, a su vez, está interesado en saber el paradero de Dulce, pues habían sido muy próximos en la época de la desaparición. Esto es descubierto por el periodista gracias a una foto, en la que se podía ver al millonario “de mãos dadas com Dulce Veiga numa mesa de boate” (Abreu, 1990, p. 105).

Dulce Veiga, a pesar de no haber sido una cantante muy popular, había dejado una huella en la memoria de algunos, presentándose en pequeños clubes nocturnos del centro de São Paulo y grabando algunos discos que no lograron alcanzar grandes cifras de ventas. También había participado en papeles menores en el cine. Su desaparición ocurrió el mismo día del estreno de su primer gran espectáculo, *Docemente Dulce*, un evento que había generado gran expectativa. En la misma noche del estreno, Dulce desapareció sin dejar rastro, y las investigaciones de la policía no lograron arrojar nada significativo.

A medida que avanza en su investigación, el protagonista se encuentra con varias personas relacionadas con Dulce Veiga, quienes le brindan diferentes pistas sobre lo que podría haber sucedido con ella. Entre estas personas se encuentran Alberto Veiga, el exmarido de Dulce, y Pepito Moraes, su pianista, quien a su vez menciona a Saul, un antiguo amante de Dulce. Más adelante, el protagonista descubre que este Saul había sido militante de izquierda y opositor al régimen de la dictadura militar. Saul había desaparecido también al mismo tiempo que Dulce, lo que añade más misterio a la historia.

El caso toma un giro inesperado cuando, poco después de que el protagonista se adentra más en la historia de Dulce, Márcia también desaparece. Patrícia, la amante de

Márcia, acude desesperada al protagonista para pedirle ayuda. Durante la conversación, Patrícia revela que Márcia solía ir con frecuencia a una pensión distante, a las afueras de la ciudad, donde llevaba comida, medicamentos y ropa de mujer. El protagonista, al escuchar esto, sospecha que la persona que se encuentra en esa pensión es Dulce, y decide investigar más a fondo. Juntos, el protagonista y Patrícia van hasta el lugar donde, finalmente, encuentran a Márcia. Pero descubren que quien está allí no es la cantante, sino Saul, su amante, travestido con ropas femeninas e imitando a Dulce Veiga. De hecho, ya ni se reconoce a sí mismo por otro nombre que no sea el de la cantante. “[...] não gosta que a gente chame ele de seu Saul [...] Gosta que a gente diga Dulce Veiga, não sei por quê”, aclaraba su cuidadora (Abreu, 1990, p. 156). Saul se encuentra visiblemente trastornado por las secuelas dejadas tras las torturas sufridas en la prisión.

Esta imagen impacta al protagonista, y de repente recuerda el último día en que vio a Dulce Veiga. Con ella, en su apartamento, se encontraba Saul, quien estaba intentando huir por miedo a ser preso. Al salir de la casa, el protagonista se encontró con unos agentes del Departamento de Orden Político y Social (DOPS) de la dictadura, quienes le preguntaron dónde vivía la cantante. Él, de manera inintencionada, lo reveló (Abreu, 1990, p. 153).

[...] não sei mais o momento exato em que do elevador antigo, porta de grades, saíram quatro ou cinco homens apressados, vestidos de terno, um deles tinha uma arma na mão, e me jogaram contra a parede. O apartamento da cantora, perguntaram, o guerrilheiro, onde mora Dulce Veiga, o terrorista, onde é a casa daquela puta, daquele comunista, e sem saber direito o que significava aquilo, era tudo rápido demais, eu não tive culpa, eu falei o número, sem querer, acho que era setenta, eu disse: é lá que eles moram. Os homens saíram correndo, eu fui embora. Não lembro quase mais nada, depois. Dentro do elevador, ou na saída do prédio, ouvi os homens dando socos e pontapés na porta do apartamento.

En ese momento, el protagonista se siente culpable por el estado mental y físico de Saul. Siente además que fue responsable indirecto de la desaparición tanto de Saul como de Dulce.

La búsqueda por la cantante lo lleva luego a Río de Janeiro, donde entrevista a la última persona que había visto a la cantante con vida. En esa conversación, el protagonista descubre que Saul es el padre biológico de Márcia. Dulce había dejado a Alberto para estar con Saul, pero debido a las actividades políticas de este último, la vida de Dulce corría grave peligro. Esto añade una nueva capa de complejidad a la historia, ya que la

conexión política de Saul con la oposición a la dictadura podía haber tenido un papel fundamental en la desaparición.

De regreso a São Paulo, el protagonista busca nuevamente a Saul, y al dialogar con él, descubre un detalle importante: bajo un sofá, escondido, está el diario de Dulce. Al abrir el diario, el protagonista encuentra unas cartas y un mapa. Mediante las cartas y las anotaciones del diario, el protagonista llega a la conclusión de que, en verdad, Dulce habría escapado de la violencia que sufría a manos de un amante, quien en el diario es nombrado por la letra R (de lo cual puede inferirse que se refiere a Rafic, el dueño del periódico). Así lo contaba Dulce en su diario: “R. soube que tenho andado com Saul. Disse que vai mandar fazer uma investigação sobre ele. Não posso romper completamente com R. Saul não compreende. Há coisas, eu disse. Tenho usado sempre mangas compridas” (Abreu, 1990, p. 194). Rafic, en su momento, había estado vinculado a la dictadura militar, y al parecer por celos habría entregado a Saul.

Al leer las cartas, el protagonista descubre también que Dulce se refugió en Estrela do Norte, una ciudad remota, donde ha permanecido oculta desde entonces. Por tanto, decide viajar a ese lugar. Al llegar, mientras buscaba un lugar para comer, escucha a una mujer cantar: es Dulce Veiga. Aunque han pasado 20 años, ella lo reconoce al instante. Ambos se dirigen a su casa, y allí, Dulce le explica que todo lo que han contado sobre su desaparición son meras historias, y que él tiene la libertad de elegir la versión que más le guste. Ella le revela que ha vivido feliz lejos de todo, y que no quiere regresar atrás. El protagonista comprende entonces que Dulce ha encontrado su propia paz, y regresa solo a São Paulo, llevando consigo la interrogante de si publicar o no lo que ha descubierto.

### 3.2.1 Narrativas sobre política e identidades queer en *Onde andar Dulce Veiga?*

La novela *Onde andar Dulce Veiga?* es una obra que entrelaza magistralmente la memoria de la dictadura militar brasileña con la exploraci3n de identidades queer. La historia aborda no solo el trauma colectivo de una generaci3n marcada por la violencia del r3gimen, sino tambi3n los dilemas 3ntimos de personajes que desaf3an las normas sexuales y de g3nero impuestas por la sociedad de la 3poca.

En su obra se puede observar el impacto del golpe militar, el cual se configura como un trauma la configuraci3n sociopol3tica de Brasil, al interrumpir un proceso

histórico sustentado, hasta entonces, en parámetros democráticos y en un contexto de libertad. Por lo tanto, en consonancia con lo que plantea Magri (2014), percibimos en la narrativa caiofernandiana un sentimiento constante de un pasado ideal que se ha perdido tras el golpe, y a menudo apunta a una sensación de fracaso frente al orden establecido por el régimen militar, el cual limitaba al sujeto humano en sus múltiples posibilidades, tanto en el ámbito político como en el cultural o sexual. Como bien recordaría el personaje de Alberto Veiga en la novela *Onde andar Dulce Veiga?* (Abreu, 1990, p. 134), ese régimen implanto un “tempo de censura, perseguies, proibies e tortura” en Brasil por más de dos décadas.

En 1976, la importante revista literaria *Escrita* publico “A grande fraude de todo”, un texto en el que Caio comenta sobre su papel como escritor en tiempos de represion (Abreu, 1976, p. 10):

A saída, onde fica a saída? Não sei. Viver hoje em dia parece ser sinonimo de segurar a barra. Segure a sua. Não aceito quem pretenda escrever ou viver aqui- agora ignorando tudo isso. Não posso solucionar o horror, mas posso pelo menos tentar alertar o maior número de pessoas para ele. Aí então talvez se possa fazer alguma coisa.

Bizello (2005) afirma que durante los veintiun anos de dictadura, Caio Fernando Abreu produjo relatos sobre un Brasil saqueado y un pueblo huérfano, sobre ciudades y sujetos desolados. En particular, en la novela *Onde andar Dulce Veiga?* el escritor brasileño caracteriza a São Paulo como una “cidade em estado de calamidade” (Abreu, 1990, p. 31), una ciudad “poluıda, maligna e amaldioada” (Abreu, 1990, p. 40), en la que los porteros nordestinos trabajan en edificios decadentes, y donde los desechos urbanos se arremolinan en plazas podridas, en las cuales mendigos, drogadictos y prostitutas deambulan.

Pero este desastre descrito por Abreu no se circunscribe solamente a las dos décadas de dictadura. Trasciende dicho período para abarcar también los años de la redemocratización, en la cual se implementaron medidas neoliberales que continuaron profundizando el desastre heredado. Según Duarte (2019), la recesión económica y también la emergencia del sida son elementos que, en *Onde andar Dulce Veiga?*, sirven para representar el sujeto y el país arruinados, ya en la era posdictadura.

Uno de los temas abordados en la novela es el de la complicidad de los medios de comunicación con la dictadura militar. Este asunto le era muy caro a Abreu, por haber sido periodista en la vida real, así como el protagonista de la novela. Desde la perspectiva

de Caio, la prensa fue un elemento clave para mantener productiva la creación del *ethos* anticomunista en la sociedad brasileña durante el régimen (Goulart, 2020), y en *Onde andará Dulce Veiga?* tal complicidad se encuentra manifiesta en dos pósteres con recortes de periódicos colgados en la mansión donde vivía el personaje de Rafic, dueño del *Diário da Cidade*.

Expuestos en forma de carteles, los titulares antes mencionados resaltaban la aversión al comunismo. Uno de los titulares proclamaba: “Comunismo finalmente extinto do país” (Abreu, 1990, p.104), mientras que el otro exaltaba el heroísmo de las acciones de las Fuerzas Armadas: “Militares moralizam o país” (Abreu, 1990, p.105). De esta manera, se transmite la idea de que lo que sustentaba la productividad del poder dictatorial se relacionaba con aquello que se ofrecía a cambio de la sumisión. En la narrativa de Abreu, la garantía de la “preservación de la moralización” de la sociedad se encuentra ligada a la complicidad de la población con el Estado, el cual, a su vez, se presenta como opresor sólo de los infames enemigos de la nación, los “comunistas peligrosos” que quieren acabar con el país.

Al mismo tiempo, las paredes de la casa del dueño del periódico, así como las joyas que usaba, lucían también, sin parsimonia, el símbolo permanente de Estados Unidos: el águila blanca. El protagonista señala inmediatamente este elemento después de resaltar las frases que jactan los logros del Ejército brasileño: “O anel de ouro brilhou no tampão do balcão. Tinha uma águia em relevo” (Abreu, 1990, p.104). El águila imperial representa, por un lado, la acción del régimen militar contra aquellos hombres que eran cazados y masacrados por el mismo como si fueran animales.

Por otro lado, es una representación del valor de la fortuna que Rafic había acumulado por colaborar, de manera cómplice, con la dictadura, al utilizar su periódico para difundir propaganda favorable al régimen. Según la investigadora Cristina de Campos (2023), en los primeros años de la dictadura militar los grandes medios de prensa brasileños contribuyeron para diseminar las narrativas anticomunistas del régimen, creando en la población el imaginario de la existencia de “un enemigo interno de la nación” al cual había que derrotar. Esto generó una atmósfera de miedo general conectada a este movimiento político, que hizo con que las acciones represivas de los militares contaran con el visto bueno de la población. Al menos entre los años 1964 y 1968 esa complicidad de los medios de comunicación se dio con relativa libertad, sin coacción por parte del régimen. Solo en diciembre de 1968 fue que se instaló la censura sobre la prensa,

pero anterior a este año los medios colaboraron de forma voluntaria con la narrativa opresora de los militares. Esto es justamente lo que apunta Abreu en su novela.

Asimismo, el águila señalada por el protagonista en la casa de Rafic puede ser vista como una representación del papel clave jugado por los Estados Unidos en la implantación de la dictadura militar en Brasil. La conexión de este país con la dictadura ya fue abordada en el capítulo anterior de este trabajo. De igual modo, y como bien señala Campos (2023), la prensa de la época, de la cual Rafic es una representación, sobrevaloraba la cultura hegemónica estadounidense, y procuraba un alineamiento cultural entre Brasil y Estados Unidos. En los periódicos de la época, el país norteamericano, y en particular la figura del presidente estadounidense, era presentado siempre como el representante del bien, mientras que los movimientos sociales alternativos pasaron a ser presentados como marginales.

Otro tema abordado en *Onde andará Dulce Veiga?* es la tortura ejercida por la dictadura militar contra los disidentes políticos, consumada en la espantosa figura del personaje de Saul, quien estaba acusado de comunista por el régimen. En la historia, el joven militante desaparece junto con la cantante y sólo reaparece veinte años después, aniquilado mental y físicamente. La escena del arresto de Saul es magistral y terriblemente narrada en la novela (Abreu, 1990, p. 153).

Dentro do elevador, ou na saída do prédio, ouvi os homens dando socos e pontapés na porta do apartamento. Na rua, as pessoas falavam em voz baixa, passavam apressadas, olhando para o chão, fingindo não ver o carro do DOPS estacionado sobre a calçada, com homens armados em volta.

En este fragmento se puede observar la violencia ejercida por los agentes del DOPS, la policía política del régimen militar responsable por las desapariciones y las torturas. Al mismo tiempo, es posible constatar el miedo de la población ante la represión. Son referencias claras al estado en que vivía la sociedad brasileña en aquellas décadas de opresión.

El reencuentro del protagonista con Saul desencadenó en él sentimientos que oscilan entre la culpa y la excusa. Fue el momento para justificarse a sí mismo por haber informado a los hombres del DOPS dónde estaba la pareja escondida. Por otro lado, vestido como la amada que nunca volvió a ver, Saul se duplica en una estrategia inconsciente, cuya probable intención sea la de revertir su desaparición, rescatarla, permanecer simbólicamente unido a ella. Su nueva imagen simboliza una desaparición

efectiva de su identidad, la cual había sido violada, aplastada y arrancada de manera tan irreversible que, para él, ya no había salida al profundo trauma.

Saul es el personaje que representa a las víctimas cuyas identidades fueron dañadas y borradas por la dictadura militar. Los diversos métodos de tortura padecidos en las prisiones del régimen son referenciados en la novela con las palabras que grita Saul durante un ataque psicótico: “Os fios, os fios não [...] As faíscas, não!” (Abreu, 1990, p. 192). Ese grito al parecer hace referencia a los electrochoques, uno de los métodos de tortura más comunes usados durante la dictadura militar (Saramago, 2023). Así, loco, viciado en las drogas, ensimismado, Saul rechaza su propio nombre, el cual lo vincula a una identidad en la que ya no encaja, de la que fue desarraigado mediante tortura, y en su lugar exige ser llamado por el nombre de la mujer de su vida que ha desaparecido –Dulce Veiga–.

Al reproducir los confusos recuerdos psíquicos que le quedaron de las torturas sufridas, el exmilitante, que sucumbió ante la crueldad del régimen dictatorial, mantiene el foco en la última escena de su vida que recuerda, el último acto que realizó, cuando estaba haciendo la maleta para escapar, justo en el momento en el que el protagonista de la novela lo interrumpiera, veinte años atrás. A diferencia de Dulce Veiga, quien en ese último encuentro, antes de ser arrestada, ya se encontraba apática y ajena, los ojos de Saúl estaban llenos de pánico y permanecerían así para siempre. Si en aquel momento simbolizaban una reacción consciente ante el peligro inminente, veinte años después sus ojos eran los de un hombre sin dirección.

El estado degradante de Saul hace referencia, por un lado, al sufrimiento que vivió como víctima de torturas a manos de militares, y, por otro, al miedo que tiene el propio protagonista de afrontar esta dolorosa historia que también le concierne. Es necesario que el protagonista supere el asco y la repulsión que le provoca el aspecto físico de Saúl para reconectarse con su pasado incomprensible. También es un pasado repugnante, que remite a las cárceles, la persecución y la tortura que marcaron las experiencias políticas de Brasil en los años sesenta y setenta. El cuerpo debilitado de Saúl es una ruina viva de este pasado traumático que permanece enterrado, rechazado. El protagonista reconoce un proceso de identificación con el cuerpo abyecto del otro, llamándolo de “espejo”, y, al hacerlo, admite lo aterrador en sí mismo que rechaza y que, al mismo tiempo, paradójicamente, también se siente impulsado a desvelar. La relación que apunta a una identificación entre Saul y el protagonista se ve reforzada por el estado profundamente melancólico del

protagonista que, tras mucho tiempo desempleado, abandonado por su novio, con signos de depresión y temeroso de los indicios de que él podría ser portador del virus del sida, no puede liberarse de un punto de vista negativo y caótico sobre su propia vida.

Estos mismos personajes son algunos de los varios con identidades no cisheteronormativas que se encuentran presentes en la novela. Al leer *Onde andará Dulce Veiga?*, y siguiendo la línea de pensamiento de Peres Alós (2012), podemos constatar que las estrategias retóricas utilizadas por Abreu contribuyen al establecimiento de una premisa que afirma que la identidad sexual y de género no es una esencia, sino un proceso de carácter performativo que se constituye en la materialidad del lenguaje y se extiende a través del tiempo.

Como ya enunciamos, el personaje protagónico que impulsa la novela puede caracterizarse como un narrador autodiegético. En la construcción de la novela hay una participación casi “autobiográfica” por parte del protagonista. Esto no quiere decir que el personaje principal se confunda con el escritor Abreu, como si esta fuera una novela biográfica. Más bien nos estamos refiriendo al hecho de que aquí estamos en presencia de un narrador-protagonista que cuenta su propia historia, y que esta es la que va desarrollando toda la narrativa. Pero, siguiendo la lógica de Goulart (2020), no podemos afirmar que dicho personaje es una proyección autobiográfica de Caio dentro de la novela. Con todo, hay una serie de elementos personales que sin dudas el autor incorporó en la caracterización del protagonista: gaúcho, periodista, homosexual (o al menos con tendencias homosexuales muy fuertes), que vivió en el extranjero un tiempo, y era un gran conocedor de la astrología. Estos son solo algunos de los elementos en los que el personaje protagonista coincide con el Caio autor.

Sobre su identidad sexual, vemos que a lo largo de la narración las posturas del protagonista con relación al sexo y la afectividad parecen desafiar el binarismo rígido heterosexual/homosexual. Dos relaciones marcan su pasado del personaje, una con Lidia (relación que nunca pasa de ser una insinuación en la novela), y la otra con Pedro, la cual es narrada con detalles en la obra. En el transcurso de la historia también aparecen otros personajes con los cuales tiene contactos sexo-eróticos: Filemon, un colega de trabajo, y Dora, una prostituta. Estas relaciones son importantes para entender la forma en que el protagonista concibe su propia sexualidad.

El protagonista no se reconoce a sí mismo como homosexual, a pesar de que su gran amor es Pedro, y también a pesar de que en un momento dado de la historia fantasea con participar de un sexo grupal junto con Alberto Veiga, Arturo y Marco Antonio, dos actores del grupo de teatro. Pero en sus propias palabras: “[...] eu era um sujeito sério, eu não era homossexual [...]” (Abreu, 1990, p. 130) Y nuevamente, mientras besaba a Filemon, se repetía: “Estranho, estranho impulso já que, excluindo Pedro, eu não era homossexual.” (Abreu, 1990, p. 164). Algunos autores como Vivaldo Trindade (2006) clasifican al narrador-protagonista como bisexual, pero esto no es algo que el propio personaje asuma.

El encuentro con Pedro fue un punto crucial en el descubrimiento de su sexualidad. Era la primera vez que el protagonista tenía relaciones sexuales con un hombre, y eso lo aterrizzaba. Es con Pedro con quien explícitamente tiene sus relaciones homosexuales. Es con Pedro con quien, concretamente, penetra y es penetrado; con otros personajes del mismo sexo, solo se producen coqueteos y besos, como es el caso de Filemón y de Saul. Incluso en la escena de la relación sexual con la prostituta Dora, el periodista parece estar pensando en Pedro. Pedro es el objeto principal de su orientación sexoafectiva, es la persona que quiere tener a su lado para amar y sentirse amado (Abreu, 1990, p. 115).

Só alegria, eu senti com Pedro. Uma alegria que era o avesso daquela que tinham me treinado para sentir [...]. Quando anoiteceu, e começava a chover, eu lambi todo o seu corpo, virei-o de bruços e o penetrei também. Como jamais possuía nenhuma mulher real, nem mesmo Lídia, nenhum ser de fantasia, na palma da minha mão.

Pero, de todas maneras, el protagonista no hace distinción entre hombre o mujer a la hora de tener relaciones sexuales. Esas oscilaciones entre sentirse a gusto con otro hombre en la cama, explorando su cuerpo, y la resistencia a identificarse como homosexual, apuntan a una forma ambivalente de constituir la propia subjetividad por parte del personaje. La orientación sexual no es vista por él como la base fundamental de una identidad social, sino como una constitución transitoria e inestable, de carácter contingente. El foco de la novela se centra más en la valorización de las prácticas sexuales que de las identidades sexuales.

Al mismo tiempo, la resistencia por parte del protagonista a aceptar una identidad sexual fija puede deberse a muchos factores. El propio autor describe sus relaciones sexuales con las mujeres de la siguiente forma: “Pouco e mal, e quase sem prazer, mas

era assim que tinham me ensinado que devia ser. Assim eu conhecia o amor das mulheres.” (Abreu, 1990, p. 114) Por otra parte, la escena del encuentro sexual con la prostituta se describe claramente como un acto mecánico, un performance aprendido y sin mucho placer más allá de la eyaculación; escena esta que contrasta grandemente con aquella que describe el acto sexual con Pedro, quien lo complacía plenamente. Al mismo tiempo, esa necesidad recurrente que tiene el personaje de reafirmarse mentalmente que no es homosexual parece ser más un mecanismo de defensa generado por una homofobia internalizada, inclusive una resistencia no consciente a asumir una ruptura total con las normas regulatorias cisheteronormativas aprendidas. Dichas actitudes son muy frecuentes en personas LGBTIQ+ cuando están autodescubriéndose, enfrentados a la realidad de sentirse fuera de los cánones socialmente establecidos para el género y la sexualidad.

De todas formas lo que sí está claro es que no podemos encajar definitivamente al personaje en ninguna categoría identitaria. La evidente ambigüedad con la que se trabaja este asunto en el protagonista parece ser más bien intencionada en reforzar la idea de que la construcción del *yo* es una actividad que se encuentra permanentemente en andamio. Con esta caracterización, el personaje protagonista de Abreu se aproxima mucho a los postulados de los principales teóricos queer citados en el primer capítulo de este trabajo, como Sedgwick y Butler, que afirman que categorías como "homosexual", "heterosexual", "hombre" o "mujer" no son realidades fijas o innatas, sino construcciones culturales producidas y sostenidas a través de normas sociales y de la performatividad (Butler, 1990), y que, por tanto, son inestables y contradictorias (Sedgwick, 1990). Estas teorías se van a ver aún más reforzadas en la caracterización de otro personaje de la novela: Jacyr/Jacyra.

Jacyr/Jacyra es vecino del protagonista e hijo de una sacerdotisa del candomblé. Tiene catorce años. En la religión es hijo de Oshunmare, un orisha que posee ambigüedad sexo-genérica, razón por la cual, según su madre, Jacyr/Jacyra pasa seis meses como hombre y seis meses como mujer. En la novela el protagonista le presenta de la siguiente forma (Abreu, 1990, p. 45):

Por trás das lentes escuras dos óculos, contra a luminosidade do sol das duas da tarde, enquadrada pelo retângulo da porta do edifício, cortada pelo reflexo na lataria dos automóveis lá fora, do fundo do corredor onde eu estava pensei primeiro que a silhueta era de mulher. [...]

Botas brancas até o joelho, minissaia de couro, cabelos presos no alto da cabeça, pulseiras tilintando, a maquiagem de prostituta borrada como se tivesse dormido sem lavar o rosto ou pintado a cara sem espelho – era Jacyr.

– Oi – cumprimentou. E depois, agressivo: – Que que foi, bofe, nunca me viu?

Eu disse:

- A sua mãe está preocupada. Você sumiu, Jacyr.
- Jogou a cabeça para trás. Tinha uma mancha roxa no pescoço.
- Que se dane. E não me chama mais de Jacyr, agora sou Jacyra.

Más adelante, en la propia historia, Jacyr/Jacyra aparece en la casa del protagonista “de bermudas e tênis brancos muito limpos, camiseta vermelha com a cara de Prince, nem uma gota de maquiagem na cara miúda de mico-leão, tinha-se transformado novamente no mulatinho espichado, filho de Jandira e Moacyr” (Abreu, 1990, p. 75). Allí, en conversación con el protagonista, Jacyr/Jacyra comenta sobre sus cambios de identidad: “Foi o arco-íris depois da chuva. Sempre acontece isso. A mãe diz que é Oxumaré, que eu trago comigo. Seis meses homem, seis meses mulher. Fico bem louca quando baixa, depois passa” (Abreu, 1990, p. 75).

En la práctica, Jacyr/Jacyra tensiona el binarismo de género. Observamos que incluso siendo tratado en masculino, Jacyr/Jacyra permanece fluyendo en el género, cuestión señalada por el narrador, quien resalta cómo la fisonomía de Jacyr/Jacyra recordaba a la de Prince, un artista estadounidense que posee una estética también de género fluido.

La performatividad de género de Jacyr/Jacyra desestabiliza las rígidas identidades de género, tal como las concibe el protagonista, en la que medida en que Jacyr/Jacyra se presenta a veces como hombre, a veces como mujer. Más adelante, el protagonista hace el siguiente comentario: “Quase na porta do edifício, Jacyr me chamou. Olhei para ele, para ela. Estava parado na curva da escada, uma das mãos na cintura, a outra segurando o cigarro na altura dos seios falsos” (Abreu, 1990, p. 469).

Al dudar en reconocer a Jacyr como “él” o “ella”, el protagonista desestabiliza sus propias consideraciones sobre lo que pudieran ser masculinidades o feminidades “legítimas” o “naturales”. Esa simple duda no sólo resalta las falacias de una matriz de género binaria, rígida y monolítica, sino que además denuncia la abyección que sufren los sujetos que se desentienden de dicha matriz. Como bien afirma Patriota (2018), de entre los grupos LGBTIQ+ quienes más violencia sufren son las personas trans y de género no binario. Presentarse como trans es desviarse radicalmente de la norma cisheterosexual dominante y aceptada, al no alinear el género autopercebido con el designado al nacer. De ahí que la violencia transfóbica se desate para suprimir ese alejamiento visto como “deliberado” de lo socialmente establecido.

Jacyr/Jacyra es lo más próximo a lo que llamamos de sujeto queer. Esto se da por la forma en que Caio Fernando Abreu caracteriza al personaje, tensando las nociones de género y sexualidad, considerando que el personaje puede ser leído como un hombre gay que rompe con una masculinidad marcada por la cisheteronorma, performando tanto la masculinidad como la feminidad. El personaje también puede caer perfectamente en la designación de sujetos no binarios o de género fluido.

En este sentido, en lo que respecta a la desestabilización de los géneros, no será exagerado decir que Jacyr/Jacyra es, de lejos, el personaje más subversivo de la novela. Su oscilación entre lo masculino y lo femenino denota la precariedad que representa establecer identidades de género únicamente basadas en un registro lógico-causal determinado por el sexo anatómico. Dado que el género de Jacyr/Jacyra es incómodamente indeterminable a partir de sus genitales, esto lleva a cuestionar la correlación entre sexo anatómico e identidad de género. La raíz de la determinación de género de Jacyr/Jacyra es, definitivamente, su performatividad de género.

Un tercer personaje que representa las identidades queer en la novela es Márcia, la hija de Dulce Veiga. Márcia es una joven que tiene problemas con drogas, e incluso había estado ingresada en una clínica para desintoxicarse. Fue enviada a Europa bien niña por sus padres, y allá conoce a Patrícia e Ícaro, un joven que muere de sida. Márcia incluso tiene la sospecha de ella misma haber sido infectada por Ícaro. Ambos tuvieron una historia de amor, e incluso se sugiere que hubo una relación triple que involucró a Márcia, Ícaro y Patrícia. Márcia tiene relaciones heterosexuales con Ícaro y homosexuales con Patrícia, pero no se define a sí misma como homosexual o bisexual. Ella fluye entre el deseo por los cuerpos, ya sean masculinos o femeninos. En este sentido, un diálogo entre Márcia y el protagonista sobre identidad sexual es bien revelador (Abreu, 1990, p. 168):

-Você é homosexual?

Lembrei de Pedro. Retirei os dedos.

-Não sei.

Márcia endireitou a cabeça:

-Eu também não sei direito, às vezes eu, Patrícia, você sabe. Mas é estranho não saber. Acho que ninguém sabe. Deve ser mais confortável fingir que sim ou que não, você delimita. Mas acho que aqueles que acham que são homossexuais compreendem melhor essas coisas.

En Márcia se da más evidente el fenómeno de la ambivalencia sexual que ya abordamos un poco más arriba. Esta forma de constituir la propia identidad sexual, caracterizada por vacilaciones, por rechazar las identidades predeterminadas, por una postura irónica e incluso paródica frente a los comportamientos sexuales, y por una moral

que cuestiona los preceptos sociales basados en la heterosexualidad obligatoria, es lo que permite afirmar que el enfoque principal de la novela está conectado a una forma queer de pensar las prácticas sexuales e identidades de género.

Finalmente, mencionaremos otros personajes de la novela que entran en las categorías LGBTIQ+, ya sea de manera más abiertas o menos. Primero está Alberto Veiga, exmarido de Dulce, quien en el momento de entrevistarse con el protagonista es un exitoso director de teatro abiertamente gay. Cuando el protagonista lo encuentra, Alberto está ensayando una adaptación propia de la obra de Nelson Rodrigues *O beijo no asfalto*, publicada originalmente en 1960. La adaptación es una relectura abiertamente gay de la pieza original. Otro personaje interesante es el de Patrícia, quien estaba muy enamorada de Márcia, y hacia la cual sentía una devoción muy grande. En alguna ocasión ella es descrita por el protagonista como “un adolescente andrógino” (1990, p. 145), lo que hace referencia a su expresión de género fuera de los patrones tradicionalmente asociados a lo femenino. También tenemos a Filemon, un hombre profundamente cristiano que resultó sentirse atraído por el protagonista. Y también está Saul, cuya locura lo llevó a asumir una identidad travesti para sentir viva a su amada, y que además, en aquel encuentro con el protagonista antes de ser llevado por los militares, Saul le da un repentino beso en la boca antes de despedirse.

De forma general, la novela *Onde andar Dulce Veiga?* está cargada de personajes y símbolos que sustentan una narrativa queer profunda y compleja. Como bien apunta Peres Als (2012, p. 190):

Dito de outro modo, o romance de Abreu sustenta como projeto político a autodeterminao sexual baseada no desejo. Não no desejo-libido, tal como concebido por Freud, mas sim no desejo por reconhecimento, tal como o compreende a filosofia hegeliana, ou no desejo pelo desejo do outro, tal como concebido por Alexander Kojve (1947) e, de certa maneira, também por Jacques Lacan (1998). Aposta-se na projeção de um mundo cujas possibilidades de existência não estão fundadas na contiguidade causal entre dado biológico e identidade de género, mas pautadas pelo desejo por reconhecimento e pelas práticas sexuais. Em última análise, a constituição das identidades de género nos personagens de Abreu mina as bases de um mundo social pautado em um binarismo homem/mulher. Mais ainda, questiona a própria compreensão de uma categoria tal qual identidade como algo monolítico, sugerindo um entendimento mais plástico, mais fluido e menos totalizador dessa noção. Ao hesitar em aceitar uma identidade sexual pr-construída, o narrador de *Onde andar Dulce Veiga?* articula uma proposta bastante desafiadora com relação às políticas identitárias, a qual mantm pontos de contato (mas também de atrito) com a crítica realizada por determinados setores dos movimentos de militância homossexual no que diz respeito aos regimes de autodefinição de identidade sexual.

Es interesante notar que en la novela no se perciben esos modos de vivir la homosexualidad y el travestismo como abyectos, al menos no del todo. Las relaciones de los personajes queer con su entorno son presentadas con naturalidad, a pesar de desarrollarse en un ambiente social conservador, cuestión apuntada por el personaje de Alberto en su entrevista con el protagonista cuando menciona “o fantasma que perseguirá eternamente os heterossexuais apavorados: a possibilidade de um amor entre machos” (Abreu, 1990, p. 128). Solamente en dos momentos se retrata explícitamente en la novela esa abyección que es impuesta sobre los cuerpos no cisheteronormados. Un primer elemento lo representan las ancianas vestidas de luto que viven en el edificio del protagonista. Una de ellas, al encontrarse con Jacyra en el pasillo “passou por trás dele sem cumprimentar” (Abreu, 1990, p. 45), dejando así en claro su reprobación a la identidad queer del personaje. Por otro lado, durante una de las visiones que el protagonista tiene de Dulce Veiga en la calle, el personaje casi provoca un accidente de tránsito, lo cual llevó a un motorista a gritarle una serie de insultos homofóbicos, como “veado” o “Ai-ai, querida, vai ver que ela é filha de Maria”, (Abreu, 1990, p. 98). Esto representa una forma muy común que el cisheteropatriarcado utiliza para agredir verbalmente, ofender y ridiculizar a las personas, debido a la noción que se tiene de que la homosexualidad es una característica inferior y motivo de burla. Fuera de estos dos momentos, las identidades queer se desenvuelven naturalmente en su ambiente durante la narrativa.

Un último elemento que queremos destacar en *Onde andará Dulce Veiga?* es las múltiples referencias que el autor hace a la cultura queer universal. Actrices, escritores y cantantes son mencionados a lo largo de la narración, la mayoría de los cuales son considerados íconos LGBTIQ+ por su arte contestario, o por ser personalidades que se han asumido o han sido identificadas como pertenecientes al colectivo LGBTIQ+. Entre ellos deseo destacar la mención de un cantante cubano, Bola de Nieve, cuya música según cuenta el protagonista escuchaba junto a Pedro a comienzos de su romance. Bola de Nieve es un ícono LGBTIQ+ no solo por su arte sino además por haber sido abiertamente homosexual antes y después del triunfo de la Revolución Cubana, lo cual también lo tornó un símbolo de resistencia (Fernández, 2016).

### 3.3 Semejanzas y diferencias entre las narrativas políticas y queer de Reinaldo Arenas y Caio Fernando Abreu presentes en las novelas *Otra vez el mar* y *Onde andar Dulce Veiga*?

Entonces, después de todo este análisis podemos preguntarnos: qu elementos podemos descubrir, a través la lectura de las obras de Reinaldo Arenas y Caio Fernando Abreu, sobre las realidades sociopolíticas de Cuba y Brasil entre las décadas de 1960 hasta finales de 1980? Cmo cada uno entiende las identidades no cisheteronormativas y cómo estas se relacionan con el medio en el cual viven? Cules son las semejanzas y diferencias entre las narrativas de ambos autores sobre política e identidades queer según se nos presentan en las novelas *Otra vez el mar* y *Onde andar Dulce Veiga*?

En el estudio de las representaciones literarias de contextos políticos opresivos, tanto *Otra vez el mar* como *Onde andar Dulce Veiga*? ofrecen una mirada profunda y crítica sobre las dictaduras en Cuba y Brasil, respectivamente. Aunque estas obras retratan realidades ideológicamente distintas, las semejanzas en los mecanismos de control y represn que los autores describen evidencian los patrones comunes de los regímenes autoritarios, mientras que sus diferencias subrayan los contrastes en los fundamentos y las estructuras de estas dictaduras.

Las dos novelas reflejan sistemas políticos que, aunque surgieron con pretensiones de legitimidad, derivaron en dictaduras caracterizadas por la censura, la represn y el miedo. Tanto en Cuba como en Brasil, la eliminación de las libertades individuales fue un elemento central. En el caso cubano, este sacrificio se justific en nombre de un ideal colectivista, donde el bienestar del colectivo prevalecía sobre los derechos individuales. Lo nico que importaba en el régimen castrista era ser productivo para el sistema. “Ya lo único que cuenta es trabajar y obedecer como un animal, reducir nuestra mentalidad a la mentalidad de las bestias [...]”, dira Héctor sobre esta situación (Arenas, 2015, p. 86). En Brasil, por su parte, la dictadura militar implementó restricciones similares bajo el pretexto de proteger la seguridad nacional y la moral tradicional de “guerrilheiros, subversivos, gente dessa laia”, como dira Rafic (Abreu, 1990, p. 106). En ambas obras, los personajes experimentan la coacción de la libertad personal y la vigilancia constante como manifestaciones de estos regímenes.

La represn cultural también es una constante. Arenas describe en *Otra vez el mar* un entorno donde el arte es censurado y manipulado para servir a los intereses

políticos del sistema comunista. Según Héctor, en la Cuba castrista el arte, (y particularmente la literatura), funciona bajo esta lógica: “Escribir un libro sobre el corte de caña y ganarse el Premio Nacional de Poesía. Escribir un libro de poesías y ser enviado a cortar caña durante cinco años. Morir completamente amordazados exaltando la ‘libertad’ que gozamos” (Arenas, 2015, p. 330).

Abreu, por su parte, refleja en *Onde andar Dulce Veiga?* un Brasil donde los artistas encontraban su trabajo censurado si eran considerados subversivos por el régimen militar. Esta realidad se encuentra bien ejemplificada en el propio personaje de Dulce, la cual fue investigada y asediada por el DOPS por sus supuestos involucramientos con la oposición de izquierda (Abreu, 1990, p. 134). En ambos casos, la cultura deja de ser un espacio de libre creación y se convierte en un terreno de lucha ideológica.

El miedo emerge como otro denominador común. En Cuba, este se manifiesta en el temor a ser delatado por disentir del sistema, una situación que Arenas expone como parte integral del control estatal. En Brasil, Abreu narra un contexto donde el miedo a la persecución, la tortura o la desaparición inhibe cualquier crítica al régimen militar. Este uso sistemático del miedo no solo afecta a los disidentes políticos, sino también a la población en general, generando una atmósfera de autocensura y resignación.

Por último, ambos régimenes enfrentaron crisis económicas que exacerbaron las desigualdades sociales. En Cuba, el sistema colectivista condujo a la decadencia económica, desatando una permanente “ausencia de agua, comida y libertad” (Arenas, 2015, p. 331). Mientras, en Brasil el breve crecimiento econmico inicial benefició únicamente a las élites, y luego fue seguido por una profunda recesión que llevó al país a un estado de descomposición tal, que se hizo común ver “mendigos e o lixo espalhados na rua” (Abreu, 1990, p. 177). Este deterioro econmico, reflejado en las dos obras, subraya la incapacidad de estos sistemas para garantizar el bienestar general.

A pesar de las similitudes, las diferencias en los fundamentos ideológicos y los procesos históricos de cada dictadura son notables. La dictadura cubana, retratada en *Otra vez el mar*, surge de una revolución popular que prometía la emancipación nacional y la igualdad social. Este origen revolucionario contrasta con el golpe militar que instauró la dictadura en Brasil, presentado en *Onde andar Dulce Veiga?* como una ruptura abrupta del proceso democrático. Asimismo, mientras que el gobierno cubano buscó legitimarse

a través de un discurso antiimperialista, la dictadura brasileña se fundamentó en valores conservadores y anticomunistas.

El culto a la personalidad también marca una diferencia clave. En Cuba, Fidel Castro, a quien Arenas en su novela llama “Su Majestad” (Arenas, 2015, p. 87), emergió como una figura central alrededor de la cual se estructuraba el sistema político. Este culto a la personalidad reforzaba el control estatal al concentrar el poder en un líder carismático. En Brasil, la dictadura no giraba en torno a una figura única, sino que se apoyaba en una estructura colectiva de poder militar, lo que generaba una dinámica distinta de dominación.

La relación con la comunidad internacional también difiere. La dictadura cubana contó con el respaldo de la Unión Soviética y los movimientos de izquierda a nivel mundial, que a su vez fueron adoctrinados y utilizados para promover la imagen del régimen castrista en el exterior. En contraste, la dictadura brasileña recibió apoyo de los Estados Unidos y de las grandes empresas nacionales, interesadas en mantener un entorno político estable y favorable para sus intereses económicos. Estas alianzas internacionales influyeron significativamente en la forma en que cada dictadura fue percibida dentro y fuera de sus fronteras.

Por último, las estrategias de represión también presentan variaciones. En Cuba, los campos de concentración para religiosos, homosexuales y disidentes políticos, mencionados en la obra de Arenas, evidencian un sistema de segregación extremo. En Brasil, aunque también se registraron torturas y desapariciones, estas se llevaron a cabo principalmente en prisiones militares, como ilustra Abreu en su narrativa.

Con relación a las identidades sexuales y de género no cisheteronormativas presentes en los personajes de ambas obras, percibimos que también existen semejanzas y diferencias importantes. En el análisis de las narrativas queer en las novelas *Otra vez el mar* y *Onde andará Dulce Veiga?*, emergen temas fundamentales sobre las tensiones entre la identidad, la performatividad y la estructura cisheteronormativa de las sociedades en que estas historias se desarrollan. Si bien las dos novelas abordan experiencias que transgreden los marcos cisheteronormativos, las especificidades contextuales de Cuba y Brasil producen divergencias y semejanzas clave que reflejan las diferentes maneras en que la sexualidad y el género son regulados, performados y vividos.

En *Otra vez el mar*, la narrativa se centra en el personaje de Héctor, un homosexual no asumido que vive atrapado en un matrimonio por conveniencia. Este matrimonio heterosexual se presenta como una estrategia de supervivencia en una sociedad cubana profundamente represiva, donde la homosexualidad no solo es estigmatizada, sino también criminalizada y perseguida activamente. En contraste, en *Onde andará Dulce Veiga?*, el protagonista vive una identidad sexual más fluida, desafiando los binarismos sexuales impuestos. La sociedad brasileña, aunque también cisheteronormativa y conservadora, permite un espacio mayor para la experimentación y la performatividad, evidenciado en personajes como Jacyr/Jacyra, quien transita entre géneros y desafía las categorías fijas de identidad.

La narrativa cubana enfatiza la represión como un elemento estructurante de las experiencias queer. Héctor, por ejemplo, vive una existencia marcada por el autorrechazo y el autodesprecio, internalizando una homofobia que lo lleva a describir su condición como una "agonía eterna". Ese rechazo aún está presente en los propios encuentros sexuales clandestinos que tiene. De cierta manera tales encuentros en espacios remotos, al aire libre, desafían las normas cisheterosexuales establecidas, representan una manera de rebelarse contra ellas. Pero, al mismo tiempo, se encuentran envueltas en una atmósfera de temor, por el constante peligro de ser descubierto y castigado. En el caso brasileño, aunque también se evidencia una homofobia internalizada en el protagonista de *Onde andará Dulce Veiga?*, la narrativa ofrece una perspectiva más performativa y menos esencialista. La orientación sexual se describe como una construcción contingente, inestable y sujeta a cambios a lo largo del tiempo, evidenciada por la pluralidad de relaciones afectivas y sexuales que mantiene el protagonista.

En ambas novelas, las relaciones sexuales son espacios donde se evidencian las tensiones entre deseo y norma. En *Otra vez el mar*, las relaciones de Héctor con su esposa son mecánicas y desprovistas de placer, una obligación reactiva impuesta por la necesidad de cumplir con las expectativas sociales. Por el contrario, sus encuentros homosexuales, aunque clandestinos, están cargados de deseo y pasión, contrastando con la frialdad de su matrimonio. En *Onde andará Dulce Veiga?*, las relaciones heterosexuales del protagonista también son descritas como carentes de pasión, pero el protagonista mantiene relaciones tanto con hombres como con mujeres, lo que subraya una mayor diversidad erótica. Además, su gran amor, Pedro, resalta la centralidad de las relaciones homosexuales en su vida afectiva.

Las diferencias también se reflejan en la representación del deseo queer. Mientras que en Arenas el deseo entre hombres se describe como algo prohibido y asociado al peligro, en Abreu se presenta una mayor apertura en ciertos espacios urbanos, donde las identidades queer transitan de manera más visible. No obstante, incluso en esos espacios cosmopolitas persiste un rechazo hacia quienes, como Jacyr/Jacyra, desafían abiertamente las normas cisheteronormativas. Estos cuerpos no conformes son percibidos como una denuncia viviente a las estructuras de poder, enfrentando estigmatización y marginalidad.

Tanto en Héctor como en el protagonista de *Onde andará Dulce Veiga?*, la homofobia internalizada juega un papel central. Héctor, atrapado en una Cuba profundamente represiva, considera el suicidio como la única vía de escape ante una existencia marcada por la desesperación y la soledad. Por su parte, el protagonista brasileño también enfrenta el temor a la desaprobación social, resistiéndose a asumir una identidad sexual para evitar ser etiquetado. Sin embargo, en la novela brasileña, esta resistencia también es un acto de subversión, una forma de desafiar la necesidad de categorizarse en términos binarios.

Finalmente, en *Otra vez el mar*, la homosexualidad se describe como una condición innata, algo que no puede ser cambiado ni asumido completamente. Esta concepción refuerza el sentido de desesperanza que permea la vida de Héctor. En contraste, *Onde andará Dulce Veiga?* adopta una perspectiva postestructuralista, donde las identidades sexuales y de género no son esencias fijas, sino procesos performativos y contingentes. Los personajes de Jacyr/Jacyra y Márcia encarnan esta fluidez al transitar entre los géneros y sexualidades, desafiando las nociones tradicionales de identidad basada en la biología.

En resumen, al analizar *Otra vez el mar* y *Onde andará Dulce Veiga?* podemos descubrir cómo efectivamente ambas novelas reflejan sus respectivos contextos históricos y políticos, revelando las tensiones sociales e ideológicas que los permean. Por otra parte, podemos explorar la narrativa queer de los dos autores partiendo de la caracterización de sus personajes, y al mismo tiempo analizar los desafíos, las angustias, los temores, y también las formas de resistencia en contextos sociales de represión, que tanto Arenas como Abreu presentan en sus obras. El análisis comparativo nos permite identificar tanto las similitudes como las diferencias entre ambas obras, enriqueciendo nuestra comprensión de los mecanismos literarios empleados por los autores para abordar temas

de identidad, disidencia y desafío al poder opresor. De este modo, se cumplen los objetivos trazados en este capítulo, aportando una perspectiva crítica que refuerza los planteamientos generales de esta investigación.

## CONCLUSIONES

Podemos concluir diciendo que, siguiendo los objetivos trazados, el presente trabajo ha explorado cómo las novelas *Otra vez el mar*, de Reinaldo Arenas y *Onde andará Dulce Veiga?*, de Caio Fernando Abreu reflejan los contextos sociopolíticos de Cuba y Brasil entre las décadas de 1960 y finales de 1980, y cómo también abordan la construcción de narrativas sobre identidades queer a través de sus personajes. Aplicando los presupuestos de la Literatura Comparada y la teoría queer de autores como Butler, Halperin y Sedgwick, hemos podido identificar puntos clave que destacan las similitudes y diferencias entre ambos autores y sus obras.

En primer lugar, constatamos que el contexto histórico-político desempeña un papel central en ambas narrativas, siendo el trasfondo que moldea las experiencias de los personajes y la trama de las novelas. Tanto el régimen castrista en Cuba como la dictadura militar en Brasil se caracterizaron por ser sistemas opresivos, violentos y moralistas. Si bien sus fundamentos ideológicos eran diametralmente opuestos, ambos buscaban imponer un control sobre las mentes, las voluntades, los cuerpos y las sexualidades de sus ciudadanos, creando ambientes hostiles para la diversidad sexual y de género o cualquier otro tipo de disidencia. Las obras de Arenas y Abreu no solo reflejan estas realidades, sino que también las cuestionan y denuncian mediante personajes y narrativas que desafían las normas cisheteronormativas.

Desde la perspectiva de la teoría queer, se evidencia una construcción distinta de las identidades en cada obra. En *Otra vez el mar*, Arenas retrata la homosexualidad como una condición inmutable e innata, una carga existencial que los personajes deben soportar en una sociedad que no ofrece espacios de aceptación. Esta visión esencialista resalta la agonía de ser homosexual en un entorno opresivo, donde la única salida parece ser la autodestrucción. Por otro lado, en *Onde andará Dulce Veiga?*, Abreu adopta una postura constructivista, presentando las identidades sexuales y de género como fluidas y performativas. Los personajes de Abreu desafían las normas impuestas y reivindican su derecho a ser y existir más allá de las categorías tradicionales. Esta diferencia refleja no solo los enfoques individuales de los autores, sino también las distintas influencias culturales en las que se insertan.

La Literatura Comparada nos permitió analizar las analogías entre ambas obras, empleando el método de *rapprochement* mencionado por Aldridge (1969). Este enfoque

crítico nos llevó a identificar que, pese a las diferencias contextuales, Arenas y Abreu coinciden en su capacidad para utilizar la literatura como una herramienta de resistencia y crítica. Sus obras son testimonios de cómo la creación artística puede convertirse en un espacio de subversión frente a las estructuras opresivas de la sociedad.

Asimismo, el análisis de las conexiones entre Literatura, Historia y Sociología reveló cómo estos textos literarios no solo son productos de sus contextos históricos, sino también agentes activos en la configuración de la cosmovisión de una sociedad. Arenas y Abreu, a través de sus obras, capturan los matices de sus respectivas épocas y cuestionan las dinámicas sociales y políticas que moldearon sus vidas. Además, sus narrativas permiten comprender cómo las tensiones entre el individuo y la colectividad se manifiestan en la construcción de personajes queer, quienes representan subjetividades disidentes que desafían los discursos normativos.

Finalmente, al comparar las semejanzas y diferencias entre las narrativas de ambos autores, encontramos que los dos logran visibilizar las violencias sistémicas a las que se enfrentan las identidades queer, pero lo hacen desde perspectivas narrativas y filosóficas distintas. Arenas enfatiza el dolor y la resistencia pasiva frente a una sociedad que niega cualquier posibilidad de libertad, mientras que Abreu celebra la posibilidad de transformación y rebeldía, destacando la performatividad como una herramienta para subvertir las normas sociales.

Por tanto, consideramos que este estudio no solo aporta una visión comparativa de las obras de Arenas y Abreu, sino que también subraya la importancia de analizar la literatura como un espacio donde convergen y dialogan la Historia, la Sociología y los estudios de género. Ambas novelas, aunque distintas en estilo y enfoque, nos invitan a reflexionar sobre las complejidades de las identidades queer y las formas en que estas desafían las estructuras sociopolíticas opresivas, consolidándose como ejemplos significativos de resistencia. Al mismo tiempo, de este estudio podemos sacar grandes lecciones para, entre otras cosas, analizar no solo el pasado sino sobre todo entender nuestro presente, y aprender lecciones con el fin de evitar que se repitan los horrores ya vividos, y condenar aquellos que todavía se sufren en nuestros países. También consideramos que este trabajo puede servir para ampliar nuestro conocimiento general sobre Arenas y Abreu, esos dos grandes autores, esos símbolos de resistencia, que tienen tanto para enseñarnos a cubanos y brasileños.

## BIBLIOGRAFÍA

- ABREU, Caio Fernando.** A grande fraude de tudo. *Revista Escrita*, São Paulo: Vertente Editora, ano 1, n. 6, 1976.
- ABREU, Caio Fernando.** Onde andaré Dulce Veiga? São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- ABREU, Caio Fernando.** Um uivo em memória de Reinaldo Arenas. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 27 nov. 1994.
- ABREU, Caio Fernando.** A Aids é a minha cara. Depoimento a Fátima Torri. *Revista Marie Claire*, São Paulo, n. 54, set. 1995.
- ABREU, Caio Fernando.** Depoimento. In: *Ficções*. Rio de Janeiro: n. 2, 1998.
- ABREU, Caio Fernando.** Caio 3D: o essencial da década de 1970. Rio de Janeiro: Editora Agir, 2005.
- ALBINO, Hugo Seghessi; MÍGUEZ, Antón Castro.** Literatura gay? Literatura homoerótica? Afinal, o que é a literatura queer? Desbordamentos e circunscrições conceituais da literatura queer. Formiga: Editora Multiatual, 2021.
- ALDRIDGE, Owen.** The purpose and perspectives of comparative literature & the concept of influence in comparative literature. In: \_\_\_\_\_. *Comparative literature: matter and method*. University of Illinois Press, 1969. p. 1-6.
- ALLOTT, Miriam.** *Novelists on the Novel*. Londres: Routledge, 1960.
- ALÓS, Anselmo Peres.** Gênero e ambivalência sexual na ficção de Caio Fernando Abreu: um olhar oblíquo sobre Onde andaré Dulce Veiga? *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 40, jul./dez. 2012, p. 177-204.
- AMNISTÍA INTERNACIONAL.** La situación de los derechos humanos en el mundo. Londres: Amnesty International, 2024. Disponível em: <https://www.amnesty.org/es/documents/pol10/7200/2024/es/>. Acesso em: 30 abr. 2024.
- ANDAUR, Diego Letelier; ALBORNOZ, Maximiliano Trejo.** Cómo conocer a tu protagonista. 2021. 93 h. Tesis (Maestría en Letras) – Universidad Mayor, Santiago, 2021.
- ANTCZAK, Richard.** El papel de los EE.UU. en el golpe de estado de 1964: un análisis para definir mejor su política de injerencia en Brasil. *Acervo*, v. 37, n. 3, 2024, p. 1-25.
- ARENAS, Reinaldo.** Necesidad de libertad. Austin: Kosmos Editorial, 1986.
- ARENAS, Reinaldo.** Antes que anochezca. Barcelona: Tusquets Editores, 1992.
- ARENAS, Reinaldo.** Sobre Otra vez el mar. *La Nuez: revista internacional de arte y literatura*, Nueva York, 1992.
- ARENAS, Reinaldo.** Otra vez el mar. Buenos Aires: Tusquets Editores, 2015.
- AZEL, José.** Lengua e ideología: culturas individualistas y colectivistas. *Cubanet*, nov. 2021. Disponível em: <https://www.cubanet.org/lengua-e-ideologia-culturas-individualistas-y-colectivistas/>. Acesso em: 20 dez. 2024.

- BAKHTIN, Mikhail.** The Dialogic Imagination: Four Essays. Traducido por Caryl Emerson y Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981.
- BARBOSA, Nelson Luís.** Imagem e memória na autoficção de Caio Fernando Abreu. *Estudos Avançados*, v. 25, 2011, p. 287-299.
- BARTHES, Roland.** The Death of the Author. In: \_\_\_\_\_. *Image, Music, Text*. Traducido por Stephen Heath. New York: Hill and Wang, 1968.
- BERND, Zilá.** Planejando o futuro das relações literárias interamericanas. In: \_\_\_\_\_. (Org.). *Escrituras híbridas: estudos em Literatura Comparada Interamericana*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1998.
- BIZELLO, Aline Azeredo.** Caio Fernando Abreu e a ditadura militar no Brasil. *Nau Literária*, Porto Alegre, v. 1, n. 1, jul./dez. 2005.
- BOURNEUF, Roland; OUELLET, Réal.** O universo do romance. Tradução de José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Livraria Almedina, 1976.
- BRADY, Yamirka Robert.** Homosexuales en la ciudad Santiaguera. Un enfoque de análisis desde la Sociología. *Revista Santiago*, Universidad de Oriente, n. 111, 2006, p. 136-157.
- BRANDILEONE, Ana P. F. Nobile.** Violência e resistência em “Terça Feira Gorda”, de Caio Fernando Abreu. *Caderno Semanal Digital*, n. 21, v. 21, p. 216-232, 2014.
- BUTLER, Judith.** El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad. Barcelona: Paidós, 1990.
- BUTLER, Judith.** Bodies That Matter: on the Discourse Limits of “Sex”. New York: Routledge, 1993.
- CABRERA, Yoandy.** Primer Congreso de Educación y Cultura y homofobia institucionalizada: 50 años después. *Árbol Invertido*, 30 dez. 2020. Disponível em: <https://arbolinvertido.com/cultura/primer-congreso-de-educacion-y-cultura-y-homofobia-institucionalizada-50-anos-despues>. Acesso em: 30 jan. 2024.
- CALDERÓN, Damaris.** Literatura gay en Cuba (¿Por qué llora Leslie Caron?). *Nomadías*, n. 4, p. 113-138, 1999.
- CALEGARI, L. C.** A perspectiva queer na literatura brasileira: Aretusa Von e o “Triunfo dos pelos”. *Revista Literatura em Debate*, v. 10, n. 18, p. 73-87, 2016.
- CAMPOS, Suelen C. M.** A construção do “inimigo interno” e o papel da grande mídia brasileira nos anos de 1964-1968: *O Estado de S. Paulo, Folha de S. Paulo e O Globo*. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade de São Paulo, 2023.
- CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Decio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Sales.** A Personagem de Ficção. 2. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1970.

**CARVALHAL, Tania Franco.** Literatura Comparada. Tradução de Hugo Echagüe. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 1996.

**CARVALHO, V. A.; NARDI, H. C.** Cisheteronormatividade e diversidade de arranjos familiares: considerações para a Terapia Familiar Sistêmica. *Revista Psicologia, Diversidade e Saúde*, v. 13, 2024.

**CLARK, Juan.** La represión religiosa en Cuba. *Cubanet*, 22 jan. 1998. Disponível em: <https://www.cubanet.org/htdocs/CNews/y98/jan98/22o6.htm>. Acesso em: 20 jan. 2024.

**COMBE, Dominique.** Les genres littéraires. Paris: Hachette, 1992.

**CÓRDOBA, David; SÁEZ, Javier; VIDARTE, Paco (Orgs.).** Teoría Queer: políticas bolleras, maricas, trans, mestizas. Madrid: Egales, 2009.

**CORZO, Pedro.** Persecución y deportación religiosa en Cuba. *El Nuevo Herald*, 18 sep. 2020. Disponível em: <https://www.elnuevoherald.com/opinion-es/article245835155.html>. Acesso em: 20 dez. 2024.

**COUTINHO, Eduardo.** Literatura Comparada en América Latina: una disciplina transcultural. *Cuadernos del CILHA*, vol. 19, n. 2, p. 15-24, 2018.

**COUTINHO, Eduardo F.; CARVALHAL, Tania Franco (Orgs.).** Literatura Comparada: textos fundadores. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1994.

**CROCE, Benedetto.** La “letteratura comparata”. *Problemi di estetica*, 4. ed. Bari: Gius. Laterza & Figli, p. 71-76, 1949.

**CRUZ, Francisco Rodríguez.** Medidas disciplinarias a policías que detuvieron sin motivo a gays en viaducto de Matanzas. *Paquito el de Cuba*, 23 jul. 2015. Disponível em: <https://paquitoeldecuba.com/2015/07/23/medidas-disciplinarias-a-policias-que-detuvieron-sin-motivo-a-gays-en-viaducto-de-matanzas/>. Acesso em: 03 jan. 2024.

**D'ANGELO, Oriette.** Mientras El Cielo Exista: Corpus Autobiográfico y Sujeto Lírico En La Obra Poética de Reinaldo Arenas. *Hispanic Studies Review*, v. 8, n. 1, jan. 2024.

**DÍAZ, Manuel C.** Los fusilamientos en Cuba: el terror como política de Estado. *El Nuevo Herald*, 7 mar. 2019. Disponível em: <https://www.elnuevoherald.com/opinion-es/trasfondo/article226520615.html>. Acesso em: 23 jan. 2024.

**DOS SANTOS, Désirée Ciro Nery.** Manifestações no combate à ditadura militar pelas lentes das músicas e movimentos estudantis. In: *XIV Encontro Estadual de História da ANPUH*, Pernambuco, 2022.

**DOUGLAS, Mary.** *Purity and Danger: an Analysis of the Concept of Pollution and Taboo*. London: Routledge, 2010.

**DUARTE, Cátia Maria Lantyer.** Golpe civil-militar de 1964: *Cabra marcado para morrer e Onde andaré Dulce Veiga?* na reconstrução da memória do trauma. 2019. 106

f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019.

**DUCROT, Oswald; TODOROV, Tzvetan.** *Diccionario Enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 1972.

**EDER, Jens; JANNIDIS, Fotis; SCHNEIDER, Ralf (Orgs.).** *Characters in Fictional Worlds: Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and Other Media*. Berlin: De Gruyter, 2010.

**ESCARPIT, Robert.** Les méthodes de la sociologie littéraire. In: *Comparative Literature: Proceedings of the Second Congress of the ICLA*. University of North Carolina Press, p. 142-149, 1959.

**ESPERICUETA, Mariano Caballero.** Literatura como fuente histórica. Un caso práctico: *La Busca. Historia Digital*, n. 37, p. 18-84, 2021.

**ESPINÓS, José Déniz.** Cuba: las relaciones entre las Fuerzas Armadas y la Sociedad, una aproximación a un modelo de desarrollo. *Cuadernos de Estrategia*, 2001, p. 89-114.

**FERNÁNDEZ, Alba.** El régimen comunista de la familia Castro. *La Vanguardia*, 15 abr. 2018. Disponível em: <https://www.lavanguardia.com/vida/junior-report/20180416/442492565428/regimen-comunista-cuba-hermanos-castro.html>. Acesso em: 23 jan. 2024.

**FERNÁNDEZ, Francisco.** Las cinco canciones más gays de la música cubana. *CiberCuba*, 9 ago. 2016. Disponível em: <https://www.cibercuba.com/lecturas/las-cinco-canciones-mas-gais-de-la-musica-cubana>. Acesso em: 10 dez. 2024.

**FERNÁNDEZ, Edgar Romero.** La Rectificación de errores en Cuba: causas e impronta a los 60 años de la Revolución Cubana. *Islas*, Universidad Central de las Villas, n. 193, 2019, p. 178-19.

**FERREIRA, Carlos.** Imprensa homossexual: surge o Lampião da Esquina. *Revista Alterjor*, São Paulo, v. 01, 2010, p. 1-13

**FILHO, William Helal.** AI-2: o decreto que tirou dos brasileiros o direito de escolher seu presidente, há 55 anos. *O Globo*, 27 out. 2020. Disponível em: <https://blogs.oglobo.globo.com/blog-do-acervo/post/ai-2-o-decreto-que-tirou-dos-brasileiros-o-direito-de-escolher-seu-presidente-ha-55-anos.html>. Acesso em: 10 dez. 2024.

**FORSTER, Gabrielle da Silva.** Devir revolucionário nos escritos de Caio Fernando Abreu e de Reinaldo Arenas: traçados de um encontro (por vir). 2015. 218 p. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal de Santa María, Santa María, 2015.

**FOUCAULT, Michel.** *Historia de la Sexualidad I. La voluntad de saber*. Tradução de Ulises Guinazú. México: Siglo Veintiuno Editores, 1977.

**FRAGOSO, Yahir.** Historia mínima de la disidencia sexual en la literatura. *El Sol de México*, 27 jun. 2021. Disponible em: <https://oem.com.mx/elsoldemexico/cultura/escritores-lgbt-iconicos-de-la-literatura-15456521>. Acceso em: 10 dez. 2024.

**FUENTE, Álvaro.** La revolución de la comunidad gay en Cuba. *El País*, La Habana, 9 may. 2017. Disponible em: [https://elpais.com/elpais/2017/05/08/planeta\\_futuro/1494257202\\_915266.html](https://elpais.com/elpais/2017/05/08/planeta_futuro/1494257202_915266.html). Acceso em: 23 jan. 2024.

**FUENTES, Norberto.** *Dulces guerreros cubanos*. Barcelona: Seix Barral, 1999.

**GARCÍA, Carlota.** ¿Qué fue la Operación Cóndor? *El Orden Mundial*, 2 jun. 2023. Disponible em: <https://elordenmundial.com/que-fue-operacion-condor/>. Acceso em: 10 dez. 2024.

**GIL-ALBARELLOS, Susana.** El concepto de literatura comparada: algunos problemas y soluciones. *Tropelías*, n. 9-10, p. 225-236, 1999.

**GIRALDO A., C. P.** Qué es la literatura queer: las compilaciones de literatura queer, gay y lesbica. In: *VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*, 2009. Disponible em: <http://citclot.fahce.unlp.edu.ar/vii-congreso/actas-2009/Giraldo.pdf>. Acceso em: 23 jan. 2024.

**GONZÁLEZ, Diamela Díaz.** Escritura rebelde y reescritura subversiva en *Otra vez el mar* de Reinaldo Arenas. Departamento de Literatura, Universidad de Chile, 2008.

**GOULART, Milene Gayer.** A construção da identidade em *Onde andará Dulce Veiga?*, de Caio Fernando Abreu. *Mafuá*, Florianópolis, Santa Catarina, Brasil, n. 34, 2020.

**GUEDES, Robert.** Resistência LGBTQIA+ na ditadura militar: um retrato não contado da história do país. Instituto Vladimir Herzog, 28 jul. 2023. Disponible em: <https://vladimirherzog.org/resistencia-lgbtqia-na-ditadura-militar/>. Acceso em: 23 jan. 2024.

**GUYARD, Marius-François.** *Objet et méthode. La Littérature comparée*. Paris: PUF, 1951.

**HALPERIN, David M.** *One Hundred Years of Homosexuality: And Other Essays on Greek Love*. New Ancient World Series. Routledge, 1990.

**HORVÁTH, Emöke.** La Iglesia Católica Cubana y el Estado en 1959 según la circular de *Vida Nueva*. *Acta Hispánica*, Miskolc, v. 19, p. 27-37, 2014.

**HOZ, María Paz; FONSECA, Antonio López (Eds.).** Literatura e Historia: una relación dialéctica. In: *Literatura e Historia en el mundo clásico*, Madrid: SEEC-Guillermo Escolar Editor, 2022, p. 9-28.

- JAMBRINA, Jesús.** Sujetos queers en la literatura cubana: hacia una (posible) genealogía homoerótica. *La Habana Elegante*, 2000. Disponível em: <http://www.habanaelegante.com/Fall2000/Pasion.htm>. Acesso em: 25 jan. 2024.
- JITRIK, Noe.** El no existente caballero. Buenos Aires: Ediciones Megápolis, 1975.
- JÚNIOR, Nelson Ferreira; BORA, Zélia.** Itinerários homoeróticos na obra de Caio Fernando Abreu. *Terra Roxa e outras Terras*, v. 18, p. 109-117, 2010.
- KIRK, John M.** La Iglesia en Cuba, 1959-1969: ¿Emergiendo desde las catacumbas? *Nueva Antropología*, n. 9, 1986.
- KRISTEVA, Julia.** *Powers of Horror: an Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press, 1982.
- LEVAY, Simon.** *Gay, Straight, and the Reason Why: The Science of Sexual Orientation*. New York: OUP USA, 2011.
- LIBERMAN, Tamara.** La influencia de la Revolución Cubana en la historia latinoamericana. In: MASSÓN, Caridad (Ed.). *Las Izquierdas Latinoamericanas. Multiplicidad y Experiencias durante el Siglo XX*. Santiago: Ariadna Ediciones, 2018. p. 49-58.
- LÓPEZ, Gerónimo Martínez.** La dictadura militar brasileña (1964 – 1985). *Academia Play*, 2 oct. 2020. Disponível em: <https://academiaplay.net/dictadura-brasil/>. Acesso em: 21 jan. 2024.
- LOURO, G. L.** *O corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.
- LOZANO, Catalina León.** Evolución y transformación de la dictadura cubana. *Revista Foro Cubano de Divulgación*, v. 5, n. 43, 2022.
- LUKÁCS, Georg.** *Problemas del realismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1966.
- MACHADO, Álvaro Manuel; PAGEAUX, Daniel-Henri.** *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura*. Lisboa: Edições 70, 1988.
- MACHOVER, Jacobo.** *La memoria frente al poder. Escritores cubanos del exilio: Guillermo Cabrera Infante, Severo Sarduy, Reinaldo Arenas*. Zaragoza: Universitat de València, 2001.
- MACIEL, Márcio Antonio de Souza.** El Palacio de las Blanquísimas Mofetas ou parte do projeto polifônico de Reinaldo Arenas. *Papéis*, Campo Grande, v. 18, n. 36, p. 37-46, 2014.
- MADERO, Abel Sierra.** *El cuerpo nunca olvida: trabajo forzado, hombre nuevo y memoria en Cuba (1959-1980)*. 2. ed. Querétaro: Rialta Ediciones, 2023.

- MAGRI, Milena Mulatti.** Imagens da ditadura militar brasileira em Caio Fernando Abreu. *Estudos Linguísticos e Literários*, Salvador, n. 49, p. 3-23, 2014.
- MANGLANO, Percival.** El verdadero Che Guevara. *Libertad Digital*, 26 nov. 2013. Disponível em: <https://www.libertaddigital.com/opinion/2013-11-26/percival-manglano-el-verdadero-che-guevara-6436206/>. Acesso em: 23 jan. 2024.
- MARÍN, Cándida Elizabeth Vivero.** De la teoría literaria feminista a la teoría queer. *Géneros*, Guadalajara, n. 12, p. 73-83, 2012-2013.
- MASINA, Léa; CARDONI, Vera (Orgs.).** *Literatura Comparada e psicanálise: interdisciplinaridade, interdiscursividade*. Porto Alegre: Editora Sagra Luzzatto, 2002.
- MAURIAC, François.** *Le Romancier et ses Personnages*. Paris: Éditions Correa, 1952.
- MCINTOSH, Mary.** The Homosexual Role. *Social Problems*, v. 16, n. 2, p. 182-192, 1968.
- MELO, Gustavo.** A literatura como ato de subversão. *Literatortura*, 11 jul. 2014. Disponível em: <https://homemdespedacado.wordpress.com/2014/07/11/a-literatura-como-ato-de-subversao-texto-publicado-no-literatortura-em-11072014/>. Acesso em: 15 jan. 2024.
- MESA-LAGO, Carmelo.** Problemas sociales y económicos en Cuba durante la crisis y la recuperación. *Revista de la CEPAL*, n. 86, ago. 2005, p. 183-205.
- MISKOLCI, Richard.** *Teoria Queer: um aprendizado pelas diferenças*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.
- MISKOLCI, Richard; CARVALHO, Sheila Abadia Rocha.** A “Tal” e a “Qual”: representações racializadas da mulher na literatura brasileira. *Seminário Internacional Fazendo Gênero*, Florianópolis, 2006. Disponível em: [http://www.fazendogenero7.ufsc.br/artigos/M/Miskolci-Carvalho\\_13\\_B.pdf](http://www.fazendogenero7.ufsc.br/artigos/M/Miskolci-Carvalho_13_B.pdf). Acesso em: 29 fev. 2024.
- MOHORTE, Andrés P.** La otra Cuba de Fidel Castro: la que recluía a los homosexuales en campos de trabajos forzados. *Xataka*, 28 nov. 2016. Disponível em: <https://www.xataka.com/magnet/la-otra-cuba-de-fidel-castro-la-que-recluia-a-los-homosexuales-en-campos-de-trabajo-forzado>. Acesso em: 02 fev. 2024.
- MORAES, Taynara da Mata.** Desvendando os segredos por trás do milagre econômico brasileiro. *Politize*, 26 mai. 2023. Disponível em: <https://www.politize.com.br/segredos-do-milagre-economico-brasileiro/>. Acesso em: 26 nov. 2024.
- MORICONI, Italo (Org.).** *Caio Fernando Abreu: Cartas*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

**MORRA, Marco.** Verdaderos y falsos revolucionarios. El ejemplo cubano en el origen de la Nueva Izquierda italiana. *Revista Complutense de Historia de América*, v. 50, n. 2, p. 519-537, 2024.

**MOULIN, Françoise.** Carnaval y carnavalización en *El color del verano* de Reinaldo Arenas. *América*, n. 28, p. 65-74, 2002.

**MUNTANER, Frances Negrón.** Mariela Castro, los homosexuales y la política cubana. *Nueva Sociedad*, n. 218, nov./dic. 2008. Disponível em: <https://nuso.org/articulo/mariela-castro-los-homosexuales-y-la-politica-cubana/>. Acesso em: 02 fev. 2024.

**NAVES, María del Carmen Bobes.** Cervantes: práctica y teoría de la novela moderna. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, Alicante, 2020. Disponível em: [https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/-cervantes-practica-y-teoria-de-la-novela-moderna-1051210/html/c78efceb-001e-4d85-801e-d251d05a974c\\_3.html#:~:text=Por%20novela%20moderna%20se%20entiende,la%20historia%20y%20sus%20motivos](https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/-cervantes-practica-y-teoria-de-la-novela-moderna-1051210/html/c78efceb-001e-4d85-801e-d251d05a974c_3.html#:~:text=Por%20novela%20moderna%20se%20entiende,la%20historia%20y%20sus%20motivos.). Acesso em: 16 mar. 2024.

**NYDIUS, Benjamin.** La Cuba de Reinaldo Arenas: la validez de la descripción política areniana de una Cuba postrevolucionaria en *Antes que anochezca y Viaje a La Habana*. Dissertação (Mestrado em Literatura), Lund University, Suecia, 2015.

**OLIVARES, Jorge.** Otra vez el mar de Arenas: dos textos (des)enmascarados. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, v. 35, n. 1, p. 311-320, 1987.

**ORTUÑO, Gabriela González.** Teorías de la disidencia sexual: de contextos populares a usos elitistas. La teoría queer en América Latina frente a las y los pensadores de disidencia sexo-genérica. *De Raíz Diversa*, v. 3, n. 5, p. 179-200, 2016.

**OWEN, Yersey.** ¿En qué se diferencian la novela histórica y la ficción histórica? *WordPress*, abr. 2024. Disponível em: <https://yerseyowen.com/2024/04/18/en-que-se-diferencian-la-novela-historica-y-la-ficcion-historica/>. Acesso em: 16 mai. 2024.

**PAGEAUX, Daniel-Henri.** *Musas na encruzilhada: ensaios de Literatura Comparada*. Organização de MARINHO, Marcelo; SILVA, Denise Almeida; UMBACH, Rosani Ketzer (Orgs.). Santa María: Editora Hucitec, 2011.

**PANICHELLI-BATALLA, Stéphanie.** Otra vez el mar... Los cantos de Reinaldo Arenas. *Revista Hispano-Cubana*, n. 30, p. 125-142, 2008.

**PANICHELLI-BATALLA, Stéphanie.** *El testimonio en la pentagonía de Reinaldo Arenas*. Barcelona: NED Ediciones, 2016.

**PAREDES, Adriá; ALONSO-SAINZ, Tania; ÁLVAREZ-LÓPEZ, Gabriel; PRATS, Enric.** La ficción literaria en la construcción de la identidad docente. *Educação e Pesquisa*, São Paulo, v. 50, 2024.

**PATRIOTA, Cecília Montenegro M.** A face da violência transfóbica: um estudo sobre a violação dos direitos humanos e fundamentais das pessoas trans no Brasil. 75 p.

Monografia (Bacharelado em Direito) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2018.

**PAUL, Ana Pamela Escobar.** Arquetipos representados en los personajes de *Inútil Combate*, de Enrique Martínez Sobral. 95 p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidad de San Carlos de Guatemala, Guatemala, 2013.

**PIZARRO, Ana.** *La literatura latinoamericana como proceso*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1985.

**PUFF, Jefferson.** LGBTs sofriam torturas mais agressivas, diz CNV. *BBC News*, Rio de Janeiro, 10 dez. 2014. Disponível em: [https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2014/12/141210\\_gays\\_perseguido\\_ditadura\\_rb#:~:text=Militantes%20gays%20eram%20humilhados%20nos,lei%20que%20criminaliza%20a%20homofobia](https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2014/12/141210_gays_perseguido_ditadura_rb#:~:text=Militantes%20gays%20eram%20humilhados%20nos,lei%20que%20criminaliza%20a%20homofobia). Acesso em: 10 jan. 2024.

**QUINALHA, Rena H.** Contra a moral e os bons costumes: a política sexual da ditadura brasileira (1964-1988). 329 f. Tese (Doutorado em Relações Internacionais) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

**RAHMAN, Qazi; WILSON, Glenn.** *Born Gay?: The Psychobiology of Sex Orientation*. Londres: Peter Owen Ltd, 2005.

**RAMÍREZ, Blanca Torres.** *Las relaciones cubano-soviéticas (1959-1968)*. Guanajuato: El Colegio de México, 1971.

**RAÑALES, Pablo J.** Antes que anochezca: una mirada al régimen castrista. *GeneratePress*, 1 nov. 2017. Disponível em: <https://pablojranales.com/antes-que-anochezca-resena-reinaldo-arenas/>. Acesso em: 20 nov. 2024.

**REMAK, Henry H. H.** Comparative Literature, its Definition and Function. In: \_\_\_\_\_. *Comparative Literature: Methods and Perspectives*. Illinois: Southern Illinois University Press, p. 3-19, 1961.

**REYES, Carlos Alberto Leal.** Sobre las dimensiones del pensamiento queer en Latinoamérica: teoría y política. *Aposta*, Móstoles, n. 70, p. 170-186, 2016.

**RZONDZINSKI, Marcelo.** Subjetividades transgresoras y homofobia internalizada. *Revista Perspectivas*, v. 9, n. 1, p. 45-52, 2017.

**SÁENZ, Ramiro.** *Cuba: Iglesia y Revolución*. Internet Archive, 2018. Disponível em: <https://dn790003.ca.archive.org/0/items/RamiroSaenzEscritosLibros/Saenz%20Ramiro%20-%20CUBA-Iglesia%20y%20Revoluci%C3%B3n.pdf>. Acesso em: 20 jan. 2024.

**SAINT MARTIN, Júlia.** Lei da Anistia: você acha correto não punir um crime? *Politize*, 23 dez. 2022. Disponível em: <https://www.politize.com.br/lei-da-anistia/>. Acesso em: 10 abr. 2024.

**SALVÁ, Camila; DIEDRICH, Andressa.** Coragem, relevância e atualidade marcam o legado de Caio Fernando Abreu. *Instituto Ling*, 3 ago. 2020. Disponível em:

<https://institutoling.org.br/explore/coragem-relevancia-e-atualidade-marcam-o-legado-de-caio-fernando-abreu>. Acesso em: 23 fev. 2024.

**SÁNCHEZ, Edith.** La formación reactiva, un sorprendente mecanismo de defensa. *La mente es maravillosa*, 24 mai. 2024. Disponível em: <https://lamenteesmaravillosa.com/la-formacion-reactiva-un-sorprendente-mecanismo-de-defensa/>. Acesso em: 20 dez. 2024.

**SANTOS, R. F.** Para uma estética do híbrido nas Américas: *Agá e As palavras andantes*. In: BERND, Zilá (Org.). *Escrituras híbridas: estudos em Literatura Comparada Interamericana*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1998.

**SANZ, Beatriz; MENDOÇA, Heloísa.** O lado obscuro do ‘milagre econômico’ da ditadura: o boom da desigualdade. *El País*, 28 nov. 2017. Disponível em: [https://brasil.elpais.com/brasil/2017/09/29/economia/1506721812\\_344807.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2017/09/29/economia/1506721812_344807.html). Acesso em: 20 jan. 2024.

**SARAMAGO, Victoria.** Tortura e eletricidade na ditadura militar: uma perspectiva ambiental. *Matraga*, v. 30, n. 58, p. 163-178, jan./abr. 2023.

**SEDGWICK, Eve Kosofky.** *Epistemología del armario*. Barcelona: Ediciones de la Tempestad, 1990.

**SERRA, Alfredo.** El Che Guevara y su odio implacable contra los homosexuales, a los que condenó a trabajos forzados “para curarlos”. *Infobae*, 6 out. 2019. Disponível em: <https://www.infobae.com/america/historia-america/2019/10/06/el-che-guevara-y-su-odio-implacable-contra-los-homosexuales-a-los-que-condeno-a-trabajos-forzados-para-curarlos/>. Acesso em: 6 jan. 2024.

**SILVEIRA, Lilian Greice dos Santos Ortiz; MARTINS, Aulus Mandagará.** Entrecruzamentos entre vida e obra em Caio Fernando Abreu. *Abralic*, p. 481-489, 2016.

**SPARGO, Tamsim.** *Foucault e a teoria queer*. Rio de Janeiro: Pazulin; Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2006.

**TEXTE, Joseph.** Les études de littérature comparée à l'étranger et en France. *Revue Internationale de l'Enseignement*, Paris, n. 25, p. 253-269, 1893.

**TREVISAN, João Silvério.** *Devassos no Paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*. 4. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.

**VAN TIEGHEM, Paul.** Critique littéraire, histoire littéraire, littérature comparée. *La littérature comparée*. Paris: Colin, p. 7-17, 1931.

**VEGA, María José; CARBONELL, Neus.** *La Literatura Comparada: principios y métodos*. Madrid: Editorial Gredos, 1998.

**VENTURA, Rafael.** Tendencias de investigación sobre la heteronormatividad en los medios de comunicación. *Opción*, vol. 32, núm. 10, p. 932-952, 2016. Maracaibo: Universidad del Zulia.

**VILLATORO, Manuel P.** El verdadero Che Guevara, un homófobo que encerró a cientos de homosexuales en campos de trabajo. *ABC Historia*, 11 jul. 2019. Disponible en: [https://www.abc.es/historia/abci-verdadero-guevara-homofobo-encerro-cientos-homosexuales-campos-trabajo-201907110223\\_noticia.html](https://www.abc.es/historia/abci-verdadero-guevara-homofobo-encerro-cientos-homosexuales-campos-trabajo-201907110223_noticia.html). Acceso en: 24 jan. 2024.

**WELTER, Juliane Vargas.** Onde andará Dulce Veiga?, um romance de redemocratização. *Odisseia*, v. 8, p. 194-212, jul.-dez. 2023.

**WOOD, James.** *Como funciona a ficção*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

**YILIAN-CASTRO, Lederlys Eng.** La sociología y la literatura: una aproximación a sus relaciones. *Revista Santiago*, Universidad de Oriente, n. 2, p. 301-309, 2012.

**ZHIRMUNSKY, Victor M.** On the Study of Comparative Literature. *Oxford Slavonic Papers*, n. 13, p. 1-13, 1967.



Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul  
Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação  
Av. Ipiranga, 6681 – Prédio 1 – Térreo  
Porto Alegre – RS – Brasil  
Fone: (51) 3320-3513  
E-mail: [propesq@pucrs.br](mailto:propesq@pucrs.br)  
Site: [www.pucrs.br](http://www.pucrs.br)