



UNIVERSIDAD  
DE LA REPÚBLICA  
URUGUAY



**FHCE**  
Facultad de Humanidades  
y Ciencias de la Educación

MAESTRÍA EN LITERATURA LATINOAMERICANA

Tesis para defender el título de maestría de Literatura Latinoamericana

**LAS MALDITAS HADAS ESTÁN EN TODOS LADOS.  
LO QUEER COMO ELEMENTO DISRUPTIVO EN LA OBRA DE CAIO  
FERNANDO ABREU**

Autor: Ricardo Costa Silva

Directora de tesis: Dra. Luz Horne (Universidad de San Andrés)

Codirector de tesis: Dr. Aldo Mazzucchelli (FHCE- UdelaR)

Montevideo. 27 de agosto de 2024

Facultad de Ciencias y Humanidades  
Universidad de la República - UDELAR



Buenos Aires, 14 de agosto de 2024

Dr. Aldo Mazzucchelli:  
Director de la Maestría en Literatura Latinoamericana  
Universidad de la República

Estimado Dr. Mazzucchelli,

Le escribo para presentarle mi aval académico para la entrega de la tesis de Maestría del alumno Ricardo Costa Silva (cédula: 63773230), titulada "Las Malditas Hadas están en todos lados. Lo queer como elemento disruptivo en la obra de Caio Fernando Abreu".

Tuve el privilegio de guiar a Ricardo en su investigación y escritura y considero que ha escrito una excelente tesis que ya está en condiciones de pasar a la defensa.

Para cualquier duda o documento adicional, quedo a su disposición

Con un cordial saludo,

Luz Horne  
Profesora Asociada  
Directora del *Doctorado en Literatura Latinoamericana y Crítica Cultural*

Montevideo, 21 de agosto 2024

Att. Com. Acad. de Posgrado,  
FHCE - UdelaR

Doy mi aval para la entrega de la tesis de Maestría del alumno Ricardo Costa Silva (cédula: 63773230), titulada "Las Malditas Hadas están en todos lados. Lo queer como elemento disruptivo en la obra de Caio Fernando Abreu".

Esta firma tiene un carácter meramente reglamentario y formal, siendo necesario aclarar que la Prof. Luz Horne ha sido la directora de esta tesis a lo largo de todo el proceso.

Cordiales saludos

Prof. Tit. Aldo Mazzucchelli

## Agradecimientos

*Tropeçavas nos astros desastrada,  
Quase não tínhamos livros em casa  
E a cidade não tinha livraria.  
Mas os livros que em nossa vida entraram  
São como a radiação de um corpo negro  
Apontando para a expansão do universo  
Porque a frase, o conceito, o enredo, o verso  
(e, sem dúvida, sobretudo o verso)  
É o que pode lançar mundos no mundo.  
—Caetano Veloso, “Livros”.*

A mi abuelo, Irineu Vidal da Silva, que escondía su *literatura de cordel* en un cajón, lejos de sus nietos entrometidos, hasta que yo, el más rebelde de todos, se la sacara del *clóset* — que además de los libritos, escondía caramelos que el médico le había prohibido. Le agradezco que, conocido por su austeridad, ante el acto rebelde de su nieto maricón, supiera reconocer su derrota y compartiera sus chupetines conmigo, con la única condición de que le leyera en voz alta las obras descubiertas.

A mi directora de tesis, Luz Horne, cuyo entusiasmo e interés por este trabajo, además de sus ideas y consejos, fueron fundamentales para que pudiera completarlo.

A los profesores Pablo Rocca y Gonzalo Aguilar, que de alguna manera me llevaron a definir el tema de esta tesis.

A mis compañeros de maestría Sol, Valeria y Mario, del grupo de los “machadianos”, por compartir ese proceso y hacerlo mucho más divertido.

A mi compañera de grado, Maíra Estela, la primera “machadiana”.

A mi querida amiga Verónica Izeta, responsable de que me haya mudado a Uruguay.

A Reuben Morgan, por la paciencia de escuchar cada párrafo de este trabajo a medida que lo iba escribiendo y por el compañerismo de tantos años.

A mi madre, que siempre me compró todos los libros que le pedí, a pesar de la escasez de dinero.

A mis hermanos, por el amor y la complicidad.

A todas las mariconas del mundo, por su rebeldía.

A pai Lula y a mãe Dilma, ¿por qué no?

<b>Introducción.....</b>	<b>1</b>
<b>El Cuento de Hadas Urbano.....</b>	<b>1</b>
Queer, Cuir, Marica, Bicha Louca.....	7
<b>1. Viva el Cruising o de Como la Caperucita Roja se Mudó a la Metrópoli.....</b>	<b>12</b>
1.1 Las Máquinas Deseantes.....	12
1.2 Del Passo de Guanxuma hacia la hetrópoli (Limite branco y “O rapaz mais triste do mundo”).....	16
1.2.1 Tres versiones de Mauricio.....	20
1.3 Pela Noite.....	30
1.3.1 Apartamento.....	40
1.3.2 Calle.....	45
1.3.3 Apartamento.....	54
<b>2. Te ofrezco fresas mohosas o de como Caio Fernando Abreu envenenó la juventud brasileña.....</b>	<b>56</b>
2.1 Contexto Social – ¡por la familia, con Dios por la libertad!.....	58
2.2 Te ofrezco fresas mohosas.....	62
2.3 Diálogo - ¿Sos mi compañero?.....	63
2.4 Os sobreviventes – El “desbunde” es el camino.....	65
2.5 “Terça-feira gorda” y “Aqueles dois” – Dos histórias de violencia.....	67
2.6 Sargento Garcia: Al milico le gusta el BDSM.....	71
<b>3. Todas las divas.....</b>	<b>81</b>
3.1 Kitsch, camp, cursi, brega.....	85
3.2 “Os sapatinhos vermelhos” o la metamorfosis de la mujer sola.....	89
3.3 “Dama da noite” o la Femme Fatale está contaminada.....	101
3.4 “Mel & Girassóis” o “O casal clichê do clichê”.....	108
<b>4. Lo abyecto.....</b>	<b>118</b>
4.1 Un cuento de hadas en el closet y otro sobre dragones.....	123
4.2 Un cuento de hadas gótico.....	128
4.3 Un cuento de hadas de ficción científica.....	134
Consideraciones finales.....	142
<b>Referencias bibliográficas.....</b>	<b>145</b>

## Resumen

Este trabajo analiza lo queer como elemento disruptivo en la producción narrativa del autor brasileño Caio Fernando Abreu. Hablamos de un elemento disruptivo en relación con el modelo de familia heteropatriarcal, anclado en el binarismo de género, que presupone una masculinidad viril y dominante en oposición a una feminidad tutelada y confinada al espacio doméstico. En las obras que analizamos, lo *queer* se configura como una instancia de resistencia frente a estos modelos, así como frente a cualquier otro sistema clasificatorio basado en la sexualidad, incluidos aquellos de carácter homonormativo. Los textos seleccionados para este trabajo ilustran la actitud crítica de Caio Fernando Abreu respecto de la construcción de la identidad homosexual. En primer lugar, analizamos su crítica a la identidad *gay* vinculada a la conquista del espacio urbano, concebido como un ámbito de mayor libertad en contraposición a la vida provinciana del interior, más estrechamente asociada a la familia. En el segundo capítulo, nos centramos en la relación del autor con la contracultura en el contexto sociopolítico del régimen militar brasileño, que se extendió durante gran parte de su trayectoria literaria. En el tercer capítulo, examinamos su vínculo de alianza e identificación con lo femenino. Finalmente, en el cuarto capítulo, analizamos la relación entre la homosexualidad, lo abyecto y el SIDA, un momento crucial en la configuración de la identidad homosexual contemporánea.

Palabras clave: Caio Fernando Abreu; literatura *queer*; homosexualidad; literatura brasileña.

### **Abstract**

This paper analyses queerness as a disruptive element in the narrative work by the Brazilian author Caio Fernando Abreu. Disruptive in this work is understood in opposition to the heteropatriarchal family based upon a gender binarism which implies virile masculinity in contrast with a tutored femininity enclosed within the domestic sphere. The queerness in the works we analysed takes form in their refusal of these models as well as of any other classificatory models based on sexuality, including the homonormative ones. The works we selected illustrate CFA's critical attitude towards the ideal of homosexuality. Firstly, we considered his criticism of the gay identity, deeply related to the struggle for urban space, freer than the provincial life, which is closer to the family structure. In the second chapter, we focus on CFA's countercultural position in the context of the Brazilian military regime that lasted for a great part of CFA's literary life. In the third chapter, we analysed CFA's alliance/identification with the feminine sphere and lastly, deal with the relationship between homosexuality and its abject representations and AIDS.

Keywords: Caio Fernando Abreu, queer literature, homosexuality, Brazilian literature

## Introducción

### El Cuento de Hadas Urbano

*Cheguei ao nome da cidade,  
não a cidade mesma, espessa.  
Rio que não é rio, imagens  
Essa cidade me atravessa.*

—Caetano Veloso, “O nome da cidade”.

El filósofo español Paul B. Preciado (2020), escribiendo acerca de la obra del Marqués de Sade, resalta la potencia transformadora de la literatura:

Un libro puede funcionar como un dildo, penetrando el pensamiento de una época y convirtiéndose en una técnica capaz de hacer temblar el discurso normativo e imaginar otra sexualidad posible: el deseo y la imaginación son las armas más poderosas de una revolución. (p. 12)

La idea inicial de este trabajo surge de una reseña escrita por el autor brasileño Bernardo Carvalho para la edición francesa de la compilación de crónicas de Caio Fernando Abreu, titulada *Pequenas Epifanias*. En ese texto, titulado “*Namorar et Mourir*”, Carvalho identifica una serie de rasgos estéticos que otorgan unidad a la obra de Abreu: según su lectura, el autor escribió cuentos urbanos que funcionan como una parodia de los cuentos de hadas, dando lugar a una verdadera “mitología urbana”. Nuestra hipótesis sostiene que este “cuento de hadas urbano” constituye el dispositivo estético mediante el cual Abreu hizo temblar los discursos (hetero)normativos de su tiempo, permitiéndonos imaginar otras formas posibles de la sexualidad:

*Comme une sorte de croyant rebelle, irréconciliable, il a fait des prostituées, des pédés et des travestis des saints, des dieux et des démons. Il a voulu se créer une mythologie, urbaine et sordide, mais malgré tout toujours mièvre. (Carvalho, 2001)*  
(énfasis nuestro)

El texto de Carvalho nos llevó, en primer lugar, a reflexionar sobre el género del cuento. Aunque Abreu escribió dos novelas, algunas obras de teatro y numerosas crónicas (estas últimas responsables, años después, de una renovada circulación de su obra en redes sociales como Facebook), cultivó principalmente el cuento y la novela corta. Lo hizo de una manera singular, concibiendo libros que aspiraban a ser algo más que una simple compilación de textos. Abreu insistió en conferir a sus volúmenes un carácter unitario, perceptible tanto en su organización interna como en los elementos paratextuales que los atraviesan. Sus libros, al

igual que muchos de sus cuentos, suelen estar dedicados a personas específicas; abundan en ellos los epígrafes, las referencias a canciones y poemas de otros autores y, con frecuencia, indicaciones como “para leer al son de...”, que orientan la experiencia de lectura. Aunque transitó diversos géneros literarios, Abreu alcanzó reconocimiento nacional como escritor a partir del éxito editorial de *Morangos Mofados*, volumen de cuentos publicado en 1982.

En 1995, ya consciente de su enfermedad y de que no le quedaba mucho tiempo de vida, Abreu publicó *Ovelhas Negras*, su último libro, al que definió como un “libro póstumo”. La expresión resulta significativa, pues se trata de una obra publicada en vida por un autor que sabía que iba a morir pronto. El volumen reúne textos de diversa procedencia: algunos habían aparecido previamente en revistas o periódicos, aunque nunca habían sido recopilados en libro, mientras que otros permanecían inéditos. A pesar de tratarse de una compilación, Abreu procuró conferirle una unidad. Las “ovejas negras” del título remiten a textos marginados o excluidos de proyectos anteriores, y cada cuento aparece precedido por una breve nota en la que el autor comenta las circunstancias de su escritura. Es precisamente en una de esas notas donde encontramos la historia de su proyecto inconcluso de parodiar los cuentos de Hans Christian Andersen (1805-1875). A propósito de su relato titulado “Onírico”, Abreu escribe:

*Este conto originalmente pretendia ser uma reescritura de “A pequena sereia”, de Andersen. Com “Os sapatinhos vermelhos” (de Os dragões não conhecem o paraíso), mais outras histórias até agora apenas em projeto, formaria um livro chamado Malditas fadas, só com versões de Andersen “para adultos”. (Abreu, 2018, p. 660)*

La referencia a los “Zapatos Rojos” de Andersen, sin embargo, no se limita al cuento con el mismo nombre. La novela corta “*Pela noite*” repite el pasaje del cuentista danés: “\_ *Danças! – disse o anjo. – Danças com teus sapatos vermelhos (...) Danças de porta em porta (...) danças, danças sempre.*” (Abreu, 2005 p. 133)

Ese castigo que sufre la niña del cuento es el mismo que padecen los personajes de muchos de los textos aquí analizados: seres destinados a deambular por la metrópoli, que constituye, en nuestra lectura, la versión urbana del bosque amenazador de los cuentos de hadas. En los relatos de Abreu, el recorrido de Caperucita Roja adopta la forma del *cruising* por la noche metropolitana. Por ello, el primer capítulo estará dedicado al *cruising* (el nuevo *trottoir* benjaminiano) como experiencia del “*flâneur* posmoderno” en la gran ciudad, un espacio que engendra y posibilita vínculos múltiples a través de procesos simultáneos de asimilación y marginalización.

Las preguntas que orientaron nuestra investigación fueron las siguientes: ¿qué caracteriza el cuento de hadas urbano en la obra de Caio Fernando Abreu? ¿De qué manera estos relatos cuestionan el discurso heteronormativo? Para responder a estos interrogantes, organizamos el trabajo en cuatro capítulos, cada uno dedicado a profundizar en una de las características que distinguen esta modalidad narrativa. En conjunto, los capítulos buscan responder a una pregunta más amplia: ¿de qué manera opera lo *queer* en los textos de Caio Fernando Abreu?

Fernando Arenas (1999) ofrece un agudo análisis de la representación de la metrópoli en la obra de Abreu. Según el autor, en la novela *Onde andar Dulce Veiga?*, la ciudad de São Paulo funciona como:

*The urban site is where the vast array of cultural, socio-economic, and political differences that make up the Brazilian nation converge and collide most dramatically. Some relevant examples that stand out in the novel are the large number of nordestinos – the result of massive internal immigration – who now constitute the subaltern economic reserve for the megalopolis; Japanese-Brazilians, one example of the many diasporic population from overseas that are now an indissociable part of São Paulo; and gays, lesbians and bisexuals, who clearly defy geographical, racial, ethnical or class identity borderlines.* (Arenas, 1999, p. 18)

La relaci3n de Abreu con São Paulo nos parece fundamental para comprender el desarrollo de su obra. Según su bi3grafa, Callegari (2008), el autor naci3 en 1948 en Santiago, una pequeña ciudad del estado brasileño de Rio Grande do Sul, situada en la frontera con Argentina. A los quince años se traslad3 a Porto Alegre, capital de su estado, para cursar la educaci3n secundaria y, posteriormente, la carrera de Letras en la Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Sin embargo, abandon3 sus estudios en 1968 para trabajar en una revista con sede en São Paulo.

Estas experiencias de desplazamiento y cambio de ciudad ocupan un lugar central tanto en la trayectoria vital del autor como en la de muchos de sus personajes. De hecho, el propio Abreu reconoce la importancia de esas mudanzas en la configuraci3n de su universo narrativo:

*Caio diria que toda sua literatura seria fruto do choque, do contraste entre a vida interiorana em Santiago do Boqueiro e a vertigem causada pela velocidade da capital paulista.* (Callegari, 2008, p. 32)

De alguna manera, nuestro trabajo busc3 estructurarse siguiendo el mismo trayecto que Abreu recorri3 a lo largo de su vida y que se reproduce en gran parte de su obra. Por ello,

el análisis comienza con su primera novela, *Limite Branco*, escrita cuando el autor tenía diecinueve años y aún vivía en Porto Alegre. La novela narra el *coming of age* de Maurício, un proceso que culmina con el abandono de la ciudad natal y, en consecuencia, con la separación del hogar familiar y la llegada a la capital, donde se inicia su experiencia urbana. Este recorrido, que atraviesa buena parte de la producción de Abreu, concluye con el regreso del protagonista a la casa materna en el cuento “*Linda, uma história horrível*”, texto que analizaremos en el último capítulo.

Aunque esta haya sido la trayectoria vital de nuestro autor, este trabajo no pretende analizar los textos a partir de su biografía. Si la selección del corpus y la forma en que organizamos nuestro análisis configuran una historia que guarda cierta semejanza con la de Abreu, ello responde más bien a una decisión expositiva que nos pareció coherente para presentar al lector algunos de los rasgos estéticos y temáticos que caracterizan la construcción de lo que Bernardo Carvalho denominó los “cuentos de hadas urbanos” del autor. No ha sido nuestra intención recurrir a datos biográficos para explicar los textos. Por el contrario, nos hemos concentrado en el análisis de los recursos narrativos, estéticos y discursivos mediante los cuales Abreu construye relatos que, para retomar la expresión de Preciado, “hacen temblar el discurso heteronormativo”.

Nos parece relevante abordar la obra de Abreu a partir de su elección del cuento como forma privilegiada de expresión. En su ensayo “El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nikolái Léskov”, Walter Benjamin establece una distinción entre la figura del Narrador y la voz propia de la novela moderna. Según el autor, el arte de narrar se encuentra en declive, en la medida en que la modernidad privilegia cada vez más la transmisión de información factual en detrimento de la experiencia humana compartida: “Diríase que una facultad que nos parecía consustancial a la naturaleza de lo humano, la más segura entre las seguras, nos está siendo arrebatada: la facultad de intercambiar experiencias” (Benjamin, 2019, p. 225).

Para Benjamin, la Narración —entendida como una forma de relato arraigada en la tradición oral— se caracteriza por su capacidad de transmitir experiencias y saberes. Quien narra no solo cuenta una historia, sino que también comunica consejos, enseñanzas o formas de comprender el mundo. En este sentido, Benjamin identifica una larga tradición de narradores entre los que distingue, por un lado, a aquellos que han viajado y regresan para compartir sus experiencias y, por otro, a quienes permanecen en su lugar de origen y conocen en profundidad las historias, costumbres y tradiciones de su comunidad. A esos dos tipos de

narradores, Benjamin los asocia a las figuras del marinero<sup>1</sup> y la del campesino sedentario. Estos son los dos modelos clásicos de narradores benjaminianos.

En la obra de Abreu, la tensión entre quien abandona su lugar de origen y quien permanece en él ocupa un lugar central. En este sentido, su narrativa se sitúa en las antípodas de la figura del campesino sedentario descrita por Benjamin. Más que arraigarse en la permanencia, los relatos de Abreu se articulan a partir del desplazamiento, la partida y el descubrimiento de nuevos espacios. Aunque esta dinámica encuentra resonancias en la trayectoria vital del autor, se manifiesta sobre todo en el plano ficcional. Su universo narrativo se inaugura (si pensamos en *Limite Branco*) con un movimiento de salida que pone en marcha lo que podríamos llamar su “máquina de relatos”. Desde esta perspectiva, Abreu se aproxima a la figura benjaminiana del marinero: un sujeto nómada que construye sus narraciones a partir de la experiencia del viaje, del encuentro con la alteridad y del descubrimiento de nuevos mundos.

Lo que Benjamin escribe sobre el Narrador tiene consecuencias directas para nuestra comprensión de la diferencia entre cuento y novela: “Por un lado, el ‘sentido de la vida’ y, por otro, la ‘moralaja de la historia’: esas soluciones indican la oposición entre la novela y la narración” (Benjamin, 2019, p. 241). La dimensión moral asociada por Benjamin a la narración, entendida como intercambio de experiencias y transmisión de consejos, funciona en la obra de Abreu de manera inversa a la tradición oral, de la cual el cuento de hadas constituye uno de sus ejemplos más emblemáticos. Mientras que esta última suele organizarse en torno a una enseñanza moral que confiere a lo narrado un carácter didáctico, el proyecto literario de Abreu busca precisamente cuestionar los discursos moralizantes que regulan las relaciones humanas.

Desde esta perspectiva, el único consejo que parece atravesar la narrativa de Abreu sería, en nuestra lectura, la necesidad de romper el “límite blanco” que encierra el deseo en moldes rígidos (representados, entre otros, por la familia heteropatriarcal) y que funda identidades igualmente restrictivas, tanto para los sujetos considerados “normales” como para aquellos definidos como “anormales”. Esta ruptura no se limita al plano temático, sino que también alcanza las formas narrativas. Abreu expande y subvierte los modelos convencionales del relato al reescribir estructuras heredadas de los cuentos de hadas. Frente a la fórmula tradicional según la cual la princesa encuentra al príncipe y ambos viven felices para siempre, sus relatos proponen variaciones que desafían el horizonte heteronormativo: el

---

<sup>1</sup> Justamente CFA escribió una novela corta intitulada “O Marinheiro” en *Triangulo das águas* (1985)

príncipe encuentra a otro príncipe y ambos son expulsados del castillo, como ocurre en el cuento “*Aqueles dois*”.

Mientras el Narrador/campesino sedentario del que habla Benjamin nos remite al sabio hombre de mucha edad y experiencia de quien escuchamos los consejos, CFA elige el narrador adolescente que está por descubrir el mundo. Es justamente de este camino lo que vamos a tratar en este trabajo. Cada capítulo analizará un momento relevante de este descubrimiento.

La tesis se propone, entonces, como un viaje a través de los cuentos de Caio Fernando Abreu, pero también como un recorrido de crecimiento y descubrimiento. En ella se entrelazan distintas figuras del viaje: la literatura como experiencia vital, la vida como materia literaria y el desplazamiento como forma de conocimiento. A su vez, este recorrido puede leerse como una exploración del descubrimiento sexual, en la que la literatura y el viaje funcionan como soportes privilegiados para la construcción del deseo y de la subjetividad.

El primer capítulo se centra en el desplazamiento del interior hacia la metrópoli. Para ello, analizaremos uno de los primeros textos de Abreu, *Limite Branco*, que narra el proceso de *coming of age* del personaje Maurício y culmina con su partida hacia la gran ciudad. El capítulo examina la relación del autor con el espacio urbano, concebido como el hábitat de lo *queer* y como un ámbito propicio para la construcción de vínculos múltiples y formas alternativas de sociabilidad. Pondremos *Limite Branco* en diálogo con el cuento “*O Rapaz Mais Triste do Mundo*”, que puede leerse como el encuentro entre el joven protagonista de la novela y una versión madura de sí mismo. Finalmente, abordaremos la novela corta “*Pela Noite*” a partir de la metáfora *queer* del *cruising*. Nos interesa pensar la experiencia de la vida nocturna como un espacio de exploración del deseo y de apertura a posibilidades relacionales diversas. En este sentido, leeremos la metrópoli en relación con el bosque de los cuentos de hadas, figura central de nuestra interpretación de los cuentos de hadas urbanos de Abreu.

El segundo capítulo se ocupa de la producción de Abreu en relación con su contexto histórico, particularmente con el régimen militar brasileño. En un escenario marcado por la censura y la vigilancia, muchas de las obras del período desarrollaron estrategias que les permitieron circular y ser publicadas. Nuestra hipótesis es que Abreu dirigió su crítica hacia los valores morales promovidos por el régimen y por los sectores conservadores de la sociedad brasileña. Fuertemente vinculado al movimiento contracultural, el autor se aproxima a lo político no a través de la militancia partidaria, sino mediante la confrontación de los

modelos de comportamiento y de las normas que organizaban la vida social de su época. Esta posición contribuyó a que gran parte de la crítica lo asociara con la contracultura. Para desarrollar este argumento, analizaremos diversos cuentos de *Morangos Mofados*.

El tercer capítulo examina la relación de la obra de Abreu con lo femenino. Nos interesa especialmente la figura de la Diva como objeto de culto, presente en la cultura popular, el cine, lo cursi y las sensibilidades asociadas al estilo *camp*, con su énfasis en la artificialidad, la teatralidad y la reelaboración de las relaciones de género. A lo largo de toda su obra, Abreu demuestra un marcado interés por el universo del cine, el jazz y sus equivalentes en la cultura popular brasileña, particularmente las *cantoras do rádio*, interés que se manifiesta sobre todo a través de figuras femeninas. Analizaremos la presencia de este “universo femenino” y su vínculo con la seducción, la futilidad, el artificio y lo cursi como una de las características fundamentales de la estética del autor.

El último capítulo se centra en el papel de lo abyecto en la construcción de la identidad homosexual. Para ello, realizamos un breve recorrido histórico a partir de las contribuciones de autores como Hocquenghem (2009), Sedgwick (2008, 2016), Foucault (2022), Zanotti (2005) y Jagose (1996), con el objetivo de comprender los procesos de construcción de la identidad homosexual moderna. La lectura de estos autores permite identificar un amplio repertorio de metáforas e imaginarios que vinculan la homosexualidad con lo abyecto —monstruos, vampiros, degenerados o marginales— y que reaparecen en los cuentos seleccionados de *O Ovo Apunhalado*. En escenarios distópicos o relatos de carácter fantástico, Abreu pone en circulación estas figuras para someterlas a un proceso de cuestionamiento y deconstrucción.

La crisis del SIDA constituyó un momento de fundamental importancia en la consolidación de la denominada identidad gay. La obra final de Abreu permanece como un testimonio privilegiado de ese período, decisivo no solo por la proliferación de discursos médicos, jurídicos y morales sobre la homosexualidad, sino también por la intensificación de los procesos de estigmatización que la acompañaron. Al mismo tiempo, este contexto favoreció la producción de nuevos saberes sobre la sexualidad y contribuyó a visibilizar las formas de violencia y discriminación que hoy identificamos bajo el concepto de homofobia.

### ***Queer, Cuir, Marica, Bicha Louca***

*Como na palavra palavra,  
a palavra estou em mim.*

*E fora de mim quando você parece que não dá,  
você diz que diz, em silêncio,  
o que eu não desejo ouvir.  
Tem me feito muito infeliz, mas agora, minha filha  
Outras palavras, outras palavras.  
—Caetano Veloso, “Outras palavras”.*

La homosexualidad es un término que surge en el siglo XIX. Según la hipótesis foucaultiana desarrollada en sus estudios sobre la sexualidad, el discurso normativo acerca de las prácticas sexuales experimenta una transformación significativa con el advenimiento del psicoanálisis, que privilegia la constitución de la familia heterosexual como base de la organización social y patologiza todo aquello que puede resultar amenazante para esa estructura. De este modo, se construyen sujetos considerados anómalos: el niño masturbador, la mujer histérica y el adulto perverso. Estos constituyeron los principales objetos del discurso científico de fines del siglo XIX y de las prácticas terapéuticas orientadas a su corrección o cura.

En el primer volumen de *Historia de la sexualidad* (1976), Foucault analiza la transición desde lo que denomina la hipótesis represiva, según la cual las transgresiones sexuales eran entendidas como un ataque directo al soberano, quien detentaba el poder de vida y muerte sobre sus súbditos, hacia la emergencia de un discurso científico sobre la sexualidad que reemplaza el castigo por el tratamiento terapéutico. Las prácticas sexuales entre hombres, que bajo la hipótesis represiva eran identificadas como pederastia, podían ser castigadas con prisión o incluso con la muerte. Sin embargo, con el advenimiento de lo que Foucault denomina *scientia sexualis*, el aparato represivo pasa a funcionar a través de la producción de saber. Gobernar deja de ser el ejercicio del poder soberano de dar muerte o dejar vivir para transformarse en un hacer vivir. En este nuevo régimen, un discurso-saber sobre sujetos ahora patologizados prescribe ya no el castigo de la cárcel o la muerte ni su expulsión de la *polis*, sino su confinamiento en hospitales, sanatorios y clínicas.

El punto de inflexión en la construcción del sujeto homosexual, según Foucault, se produce con la transformación de la figura del pederasta propia de la hipótesis represiva (susceptible de ser castigado por cometer un crimen *contra natura*) en la del homosexual como identidad de un individuo patologizado al que el discurso científico buscará estudiar, clasificar y tratar. La constitución del homosexual como identidad posee, para Foucault, una fecha relativamente precisa:

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 relación sexual 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, ahora, es una especie. (Foucault, 2002, p. 45)

La homosexualidad surge, por lo tanto, como un desvío o una condición patológica. El foco se desplaza desde las prácticas sexuales (como la sodomía) hacia la identificación de rasgos visibles que vuelven borrosas las distinciones entre lo masculino y lo femenino, fundando una serie de mitologías acerca de este nuevo sujeto perverso. La figura del invertido constituye un ejemplo paradigmático de este proceso:

El estudio de la homosexualidad responde, pues, a una doble lógica: la apasionada investigación sobre cómo actúa la degeneración en los varones y los feminiza, y el establecimiento de una clase aparte de individuos (los homosexuales), para separarla del resto del cuerpo social y usarla para señalar de manera evidente y reconocible las fronteras de la masculinidad. (Zanotti, 2007, p. 74-75)

Esta concepción de la homosexualidad comenzará a transformarse a partir de los movimientos de liberación *gay* surgidos durante la década de 1970. En Brasil, uno de sus principales referentes fue el *Grupo Somos de Afirmação Homossexual*. La identidad *gay* emerge entonces en el marco de movimientos sociales, especialmente estadounidenses, que cuestionaban la patologización de la homosexualidad y reivindicaban una identidad colectiva capaz de visibilizar a un grupo históricamente marginado:

*A gay identity was a revolutionary identity: what it sought was not social recognition but to overthrow the social institutions which marginalised and pathologized homosexuality.* (Jagose, 1996, p. 37)

La identidad *gay* se consolidó históricamente en la lucha por la ocupación y el reconocimiento del espacio urbano. La violencia policial ejercida contra las comunidades homosexuales que se formaban en las grandes metrópolis (Perlongher, 2018; Quinalha, 2021; Jagose, 1996) impulsó los primeros movimientos políticos cuya principal consigna fue la del orgullo *gay*. En Estados Unidos, el nombre de un bar frecuentado por la comunidad

homosexual quedó asociado al enfrentamiento que marcó simbólicamente un nuevo momento en la lucha contra la discriminación: *Stonewall*.

Desde entonces, la comunidad de disidentes sexuales ha impulsado, a través de la consigna del orgullo, movimientos de autoafirmación acompañados por un vocabulario cada vez más inclusivo, que refleja la lucha de distintos grupos por el reconocimiento y la visibilidad. Los grupos de mujeres homosexuales comenzaron a reivindicar la denominación de lesbianas, en la medida en que el término *gay* parecía privilegiar la experiencia masculina. Algo similar ocurrió con las comunidades trans y bisexuales. Como resultado, la política del orgullo fue incorporando progresivamente otras identidades y formas de disidencia sexual y de género: lesbianas, bisexuales, transgéneros, travestis, personas intersexuales, asexuales, pansexuales y, más recientemente, sujetos que se identifican bajo la categoría *queer*.

El término *queer* surge posteriormente como una crítica a las identidades fijas y estables. Se trata de una reapropiación de la injuria que, como consecuencia de los discursos patologizantes sobre la sexualidad, había sido utilizada para designar de manera peyorativa a los sujetos considerados desviantes. En español, esta carga injuriosa puede encontrarse en términos como *puto*, *marica*, *marimacho*, *torta* o *bollera*, entre otros. La adopción internacional del término inglés responde, en parte, a las particularidades semánticas de la palabra. *Queer* puede traducirse como “raro”, “extraño” o “no convencional”, lo que permite abarcar no solo a quienes hoy son identificados en la cultura occidental como homosexuales, *gays* o lesbianas, sino también a cualquier sujeto que no se reconozca plenamente en las categorías identitarias disponibles. En este sentido, *queer* pretende funcionar como una categoría no normativa, definida de manera negativa: designa a quienes no se conforman con las normas dominantes de sexualidad y género, particularmente aquellas vinculadas a la heterosexualidad obligatoria.

Nuestro proyecto busca analizar lo *queer* en los cuentos de Abreu, donde es posible identificar una relación conflictiva con los modelos normativos de sexualidad y género. Nuestra hipótesis es que la obra de Abreu cuestiona la normativa heteropatriarcal sustentada en el modelo familiar tradicional, productora de ideales de masculinidad y feminidad que contribuyen tanto a la subordinación de las mujeres como a la exclusión de las identidades que no se ajustan al paradigma edípico. En este marco, nos proponemos responder las siguientes preguntas: ¿cómo se reelaboran las relaciones de género en la obra de Abreu? ¿De qué manera su escritura deconstruye las formas convencionales y normativizadas de vinculación humana, proponiendo posibilidades de relación que exceden el modelo de familia edipizada?

La adopción de la categoría *queer* permite, además, evitar algunos de los problemas asociados a las clasificaciones identitarias rígidas. El propio Abreu escribió en sus crónicas y cartas: “*Homossexualidade não existe, nunca existiu. Existe sexualidade – voltada para um objeto qualquer de desejo. Que pode ou não ter genitália igual, e isso é um detalhe*” (Abreu, 2014, p. 66). Asimismo, manifestaba su incomodidad frente a la etiqueta de “escritor *gay*”, no porque rechazara dicha identidad, sino porque consideraba que esa clasificación reducía el alcance de su obra y desplazaba la atención hacia la sexualidad del autor. Mientras que la heterosexualidad rara vez es utilizada como criterio de clasificación literaria, la homosexualidad suele convertirse en una marca interpretativa que condiciona la recepción de los escritores homosexuales:

*É curioso e revelador que quando Gore Vidal vem ao Brasil, toda a imprensa se refere a ele como ‘o escritor homossexual’, mas estou certo de que se viesse, por exemplo, Norman Mailer, ninguém falaria do ‘escritor heterossexual’.* (Abreu, 2014 p. 66)

Por todo eso, en nuestro trabajo utilizamos el término *queer* para clasificar personajes diversos, no solo hombres cis homosexuales, a los que se les dice *gay*. Los textos que analizamos contienen personajes que pueden ser caracterizados como *gay*, como en “*Pela Noite*”, pero también analizamos cuentos donde hay una relación cercana entre dos hombres que apenas sugiere una relación homoafectiva (“*Aqueles dois*”), pero también hay cuentos donde tenemos a mujeres que buscan vivir otra forma de sexualidad que entendemos como *queer* por lo no-convencional<sup>2</sup>, aunque se trate de relaciones heterosexuales.

Todos los textos analizados, de distintas maneras, tratan de deconstruir el discurso heteronormativo, oponiéndose a la moraleja del cuento de hadas tradicional. Abreu, en sus cuentos de hadas urbanos, buscó cuestionar la moral de la sociedad de su época por medio de los trayectos recorridos por sus personajes (que buscan reproducir el recorrido realizado por los personajes de los cuentos de hadas), donde logran expandir sus horizontes más allá del modelo familiar edípico.

---

<sup>2</sup> Decimos no-convencional para referirnos a lo que está afuera del modelo judaico-cristiano que prevé la virginidad antes del casamiento y el sexo vivido apenas dentro de la pareja monogámica: la mujer soltera con una vida sexual activa (la “*Dama da Noite*”) o la amante (el personaje de “*Sapatinhos Vermelhos*”). En el caso de esos dos cuentos lo no-convencional fue leído por Marcelo Pen y Ítalo Moriconi como conductas homosexuales, lo que demuestra la fuerza de los tabúes acerca de la sexualidad femenina.

## 1. Viva el Cruising o de Como la Caperucita Roja se Mudó a la Metrópoli

*Eu, por aqui, vou indo muito bem.  
De vez em quando brinco carnaval,  
e vou vivendo assim:  
felicidade na cidade que eu plantei pra mim  
e que não tem mais fim, não tem mais fim,  
não tem mais fim.*

—Caetano Veloso y Torquato Neto, “*Mamãe coragem*”.

En este capítulo analizaremos la presencia de la metrópoli como espacio generador de una multiplicidad de identidades *queer*. En el cuento de hadas de Abreu, la ciudad está permeada por el bosque oscuro de los espacios *underground*, apropiados por la cultura *queer* para las prácticas de *cruising*, que funcionarán como el tropo que une los cuentos analizados en este capítulo. Tomaremos el término de la jerga *queer, cruising*, para analizar la experiencia de deambular por la ciudad.

### 1.1 Las Máquinas Deseantes

El *cruising* se asemeja a la experiencia del *flâneur* de Walter Benjamin en su análisis de “París, capital del siglo XIX” (2019). En Perlongher (2018), los términos utilizados son *draga* o *deriva*; experiencias que leeremos junto al paseo del esquizofrénico, es decir, el deambular del sujeto/máquina deseante por la ciudad, buscando acoplarse a otras máquinas deseantes, según *El Anti-Edipo* de Deleuze y Guattari (2011). El paseo del esquizo, para Deleuze y Guattari, es el movimiento de la vida misma: las máquinas deseantes (todo lo que está vivo, ya sean personas, animales, plantas, bacterias, células, etc.) deambulan y encuentran otras máquinas deseantes a las cuales se acoplan y de las cuales luego se apartan. Hay siempre procesos de flujo y de corte. Lo vivo está siempre en movimiento.

El mundo relacional es la base del “paseo del esquizofrénico” del que hablan Deleuze y Guattari. El esquizofrénico no es sino el hombre que huye del modelo familiar edípico y se conforma con ser apenas una “máquina deseante”. Es el sujeto que logra escapar a la relación triangular “papá-mamá-hijo” y se construye en relación con el “universo máquina”: “*Há em toda parte máquinas produtoras e deseantes, as máquinas esquizofrênicas, toda a vida genérica: eu e não-eu, exterior e interior, nada mais querem dizer.*” (Deleuze y Guattari, 2011, p. 12).

En *O Anti-Édipo*, Deleuze y Guattari se oponen al modelo edípico, base para la construcción de la teoría freudiana del deseo. Para ellos, ese modelo no fue sino una manera de encuadrar el deseo dentro de un molde familiar heteronormativo. “*Édipo supõe uma fantástica repressão das máquinas desejantes.*” (Deleuze y Guattari, 2011, p. 13). En el libro, Deleuze y Guattari afirman que, así como el capitalismo se apropia de la fuerza de trabajo, domesticándola y utilizándola para la obtención de plusvalía, el psicoanálisis se apropió del deseo, encajándolo dentro del triángulo edípico (es decir, la familia heterosexual de papá-mamá-hijo) para producir el sujeto edipizado (el heterosexual que pudo reprimir el deseo de poseer a su madre y de matar a su padre y que, forjado por esas primeras relaciones, donde se encuentra ante la ley del falo que prohíbe el incesto, ha aprendido a identificarse con el modelo masculino o femenino heredado de sus padres y a canalizar su deseo hacia sujetos del sexo opuesto).

Según Deleuze y Guattari, Freud no encontró en el inconsciente el modelo de Edipo; por el contrario, forzó ese modelo sobre el inconsciente. Deleuze y Guattari entienden que el inconsciente “*não é estrutural e nem pessoal; ele não simboliza, assim como não imagina e nem figura: ele máquina, é maquinico.*” (Deleuze y Guattari, 2011, p. 75-76) y que, ante ese universo oscuro y fluido que es el inconsciente, Freud buscó estructurarlo según el modelo de la tragedia griega:

*É como se Freud tivesse recuado frente a esse mundo de produção selvagem e de desejo explosivo, e quisesse introduzir aí, a qualquer custo, um pouco de ordem, a ordem clássica do velho teatro grego.* (Deleuze y Guattari, 2011, p. 77)

La teoría de Deleuze y Guattari tiene consecuencias importantes para los estudios *queer*, ya que revela el carácter puramente normativo del modelo edípico. Frente al argumento de que lo “natural” es que reproduzcamos ese modelo, ellos sostienen que este no tiene nada de natural, pues el deseo precede a la triangulación de Edipo. Edipo, como modelo de encuadramiento del deseo, cumple la función de producir un sujeto adaptable a la vida civilizada:

*A repressão tem necessidade do recalçamento precisamente para formar sujeitos dóceis e assegurar a reprodução da formação social, inclusive nas suas estruturas repressivas. Porém, em vez de achar que a repressão social deva ser compreendida a partir de um recalçamento familiar coextensivo à civilização, este é que deve ser compreendido em função de uma repressão inerente a uma dada forma de produção social.* (Deleuze y Guattari, 2011, p. 161)

La estructura triangular edípica, por lo tanto, no constituye el modelo natural del inconsciente, común a todas las civilizaciones y responsable de formar las estructuras sociales; por el contrario, son las formas de producción social las que definen el modelo familiar. De ahí su relación con el capitalismo. Edipo es el resultado del proceso de territorialización llevado a cabo por los europeos durante la transición del feudalismo al capitalismo. “*Édipo é a última territorialidade submetida e privada do homem europeu.*” (Deleuze y Guattari, 2011, p. 140). Es decir, en el larguísimo proceso de evolución del capitalismo —que comienza con la territorialización de las formas de vida y de la fuerza de trabajo— el psicoanálisis representa una fase ya avanzada de ese proceso, al extender la territorialización al inconsciente.

El texto “Terror Anal”, de Preciado (2009), busca, a través de los conceptos de *O Anti-Édipo*, remontar la historia del ano como una metáfora de ese proceso de territorialización del deseo. Si el psicoanálisis logra encasillar el deseo bajo la supremacía del falo, el ano resiste como una fuerza revolucionaria. Para Preciado, el psicoanálisis llevó a cabo una guerra contra el ano. Su análisis es, ante todo, corporal y, como en Deleuze y Guattari, el cuerpo no es más que un eterno movimiento de flujos y cortes:

No nacemos hombres o mujeres, ni siquiera nacemos niños o niñas. Al nacer, somos un entramado de líquidos, sólidos y geles recubiertos a su vez por un extraño órgano cuya extensión y peso, supera la de cualquier otro: la piel. (Preciado, 2009, p. 135)

El cuerpo es la metáfora de la máquina. Como escribieron Deleuze y Guattari: “*Hã tão somente máquinas em toda parte, e sem qualquer metáfora: máquinas de máquinas, com seus acoplamentos, suas conexões.*” (2011, p. 11). Antes de ser hombres o mujeres, o incluso antes de ser un cuerpo, somos máquinas deseantes, es decir, flujos y cortes. El capitalismo actúa, entonces, en la producción/recorte de este cuerpo-máquina.

No hay entonces diferencias: todos somos un jirón de piel que, respondiendo a las leyes de la gravedad, comienza en la boca y acaba en el ano. Pero había demasiada simetría entre esos dos orificios, y los cuerpos, simples tubos dérmicos, asustados por su potencialidad indefinida de gozar con todo (la tierra, las rocas, los animales, otros tubos dérmicos), buscaron formas de controlarse y de controlar. El miedo a que toda piel fuera un órgano sexual sin género los llevó a redibujar el cuerpo, diseñando afueras y adentros, marcando zonas de privilegio y zonas de abyección. Fue necesario cerrar el ano para sublimar el deseo pansexual, transformándolo en vínculo de sociabilidad, así como fue necesario cercar las tierras comunes para señalar la propiedad privada. (Preciado, 2009, pp. 135-136)

El falo distribuye el género a los sujetos: lo masculino es su presencia, mientras que lo femenino es su ausencia. El ano, sin embargo, no tiene género; por lo tanto, es una amenaza para lo binario. El ano instaura la confusión y, por eso, hay que castrarlo. Por ello fue reducido a órgano expulsor de detritos. Según Preciado, la construcción de lo social pasa por “cerrar el ano”, es decir, construir una ciudad limpia, libre de detritos, es lo mismo que privatizar el ano:

La ciudad moderna, con sus adoquines limpios y sus chimeneas contaminantes: anos de cemento por los que se des-sublima lo reprimido colectivamente. Así nacieron los hombres heterosexuales a fines del siglo XIX: son cuerpos castrados del ano. Aunque se presenten como jefes y vencedores son, en realidad, cuerpos heridos, maltratados. (Preciado, 2009, p. 136)

Nos interesa, entonces, para el análisis de la obra de Abreu, esa relación entre ciudad y género. Nuestra hipótesis es que el espacio de la gran metrópolis posibilita una multiplicidad de identidades; es decir, la ciudad engendra toda una fauna urbana producto del encuentro de esas “máquinas deseantes”. La identidad *gay*, es decir, aquella que se opone a la patologización del homosexual y que nace de un esfuerzo por crear comunidad, tiene una fuerte relación con la metrópoli. Los movimientos de liberación *gay*, tanto en Estados Unidos (Jagose, 1996) como en Brasil (Perlongher, 2018), surgen en la metrópoli como una lucha por espacios en la ciudad.

Como mencionamos anteriormente, el *cruising* de la cultura *queer* será la referencia que encontramos para relacionar los textos de Abreu con los cuentos de hadas. El *cruising* de la “Caperucita Roja” del cuento de Andersen, o de “Hermano y Hermana” de los Grimm, por el bosque que encierra toda suerte de peligros y miedos que, al mismo tiempo, fascinan a los personajes. Atravesar el bosque produce una transformación en los personajes que, en el caso de los cuentos de hadas, consiste en el aprendizaje de ciertos valores morales oriundos del imaginario patriarcal judeocristiano. En el caso de los cuentos de Abreu, por el contrario, el proceso consiste en deconstruir esa moral.

En primer lugar, analizaremos la primera novela de Abreu, *Limite Branco*, donde el héroe, Mauricio, abandona el hogar parental y se muda a la ciudad. Veremos, por lo tanto, ese prefacio a la historia de nuestras caperucitas rojas (los personajes de Abreu), que trata de la vida en el interior, fuertemente relacionada con la agobiante vida familiar de la que Mauricio logra escapar, dando inicio al cuento de hadas urbano de Abreu. Luego analizaremos el cuento “*O rapaz mais triste do mundo*” como el encuentro del Mauricio adulto con su versión joven en un bar de la ciudad. La tercera parte consiste en el análisis de la novela corta “*Pela*

*Noite*”, donde el *cruising* por la ciudad se concreta. El *cruising*/paseo del esquizo de las caperucitas rojas, Santiago y Pársio, por el bosque/gueto homosexual nos revelará la ciudad como posibilitadora de relaciones rizomáticas entre espacio y deseo, lugar de territorialización y marginación.

## 1.2 Del *Passo de Guanxuma* hacia la hetrópoli (*Limite branco* y “*O rapaz mais triste do mundo*”)

*Eu quis cantar minha canção iluminada de sol,  
soltei os panos sobre os mastros no ar,  
soltei os tigres e os leões nos quintais,  
mas as pessoas na sala de jantar  
são ocupadas em nascer e morrer.*

—Caetano Veloso y Gilbeto Gil, “*Panis et circenses*”.

En su conjunto, la obra de Abreu presenta un desplazamiento desde el interior hacia lo urbano; es decir, hay todo un recorrido que culmina en la gran ciudad. Su primera novela, *Limite Branco*, publicada en 1970 y escrita antes de que su autor cumpliera los 20 años, trata justamente del proceso de transición de la adolescencia hacia la edad adulta del héroe, que viene a ser también su transición de la pequeña ciudad del interior, donde nació, hacia la capital.

Ítalo Moriconi relaciona un capítulo de la novela titulado “*O passeio*” con la novela corta “*Pela Noite*”, pues ambas obras se centran en un desplazamiento o *cruising*: “*Em ambas, o que me atrai é a capacidade de narrar/descrever a vivência de uma deriva urbana. O périplo pelas ruas da cidade, paixão dos solitários.*” (Moriconi, 2014, p. 12).

Todo *Limite Branco* está permeado por la morosidad y el aburrimiento de la ciudad del interior. La narrativa transcurre entre la infancia de su héroe, Mauricio, y su adolescencia, cuando se muda a la capital. Los capítulos están llenos de escenas de vida familiar con padre, madre y hermanos, además de tíos y tías, primos y primas, una abuela y una empleada. Sin embargo, la tranquila vida familiar del interior se ve amenazada por la presencia del primo Edu, que estudia en la capital.

A través del personaje de Edu, Abreu introduce la primera referencia a los cuentos de hadas en *Limite Branco*. En ese libro, el héroe, Mauricio, crece escuchando los cuentos inventados por la empleada de la casa, Luciana, quien está enamorada del primo que viene una vez al año a visitarlos. A los ojos de quienes viven el aburrimiento del interior, quien

viene de la capital es nada menos que un príncipe, como vemos en uno de los cuentos de Luciana:

*Era uma vez um Castelo onde morava uma rainha muito velha, junto com três filhas. Uma das filhas era solteira, mas as outras duas eram casadas. Uma das casadas tinha um filho assinzinho do teu tamanho e igualzinho a ti, só que era ainda mais chato. A outra tinha um filho que era um príncipe muito bonito, de olhos azuis e dedos muito compridos. Esse príncipe não morava com elas no castelo, morava numa cidade muito grande e muito longe. Só vinha nas férias, e então todo mundo ficava mais alegre, tudo ficava mais colorido, porque ele era muito bom e muito bonito.*  
(Abreu, 2014, p. 59)

El primo que viene de la capital introduce en la historia el mundo más allá de la provincia. Tras el contacto con esa presencia “alegre y colorida” del visitante ciudadano, el objetivo, tanto de Luciana como de Mauricio, pasa a ser romper el límite blanco del que habla el título de la novela. Edu surge en la novela como el primo “diferente” (podemos leer algo de *queer* en eso también), cuya rareza interesa al primo menor e impulsa el proceso de transformación interior del héroe; ese es justamente el centro de la historia. A Mauricio le fascina que el primo sea distinto del resto de la familia: “*Edu era o sujeito mais sabido que ele conhecia. Quando fosse grande, queria ser como ele.*” (Abreu, 2014, p. 32-33). En la novela, Edu funciona como ese agente que irrumpe en la tranquilidad de la familia heteronormativa y la sacude.

\_ *Mauricio, sabes o que é uma burguesia decadente?*

\_ *Hã?*

\_ *Burguesia decadente, sabes o que é? Um negócio completamente podre, ridículo, sem a menor razão de ser. Sabes o que é?*

(...)

\_ *É isto – mostrou. – Estas paredes, aquela porta, o relógio ali no canto. Esta cadeira onde estou sentado, essa roupa de veludo que tu estás usando, esse lustre de cristal. Principalmente aquele álbum que vovó tem na mão.* (Abreu, 2014, p. 33-34)

Con el cuento creado por la empleada enamorada del primo Edu, Abreu introduce también lo cursi en la obra. En la vida gris del interior, lo cursi funciona como una puerta hacia la fantasía que alimenta los sueños de quienes aún no pueden romper el “*limite branco*”. Lo cursi es el ropaje con el que Abreu viste su crítica al modelo heteronormativo; es decir, al potenciar los lugares comunes de esos modelos de lo masculino y lo femenino, Abreu demuestra lo ridículo de esos moldes. El cuento de Luciana reúne características cursis

de un modelo que se repite en cualquier melodrama: la empleada pobre se encarga de las tareas domésticas y sueña con el príncipe que vendrá a rescatarla, tal como le ocurrió a Cenicienta y a tantas otras. El cuento lo arma Luciana de improviso, utilizando los tropos más comunes de los cuentos de hadas: el castillo, los príncipes, las princesas y las reinas. Lo más interesante de esa improvisación de la cuentista es que la facilidad con que arma su historia proviene de que se basa en un modelo que ya existe: la familia. La facilidad para relacionar a la madre con la reina y a las hijas e hijos con príncipes y princesas revela la centralidad del modelo familiar heteropatriarcal en la construcción de los cuentos de hadas.

La más desdichada del cuento es justamente la que no pertenece a ese núcleo familiar: la empleada. El motivo del cuento de Luciana se parece al de la novela: tanto Mauricio como Luciana se encuentran encerrados en la vida familiar, y Edu es el mismo héroe en ambas historias (el cuento de Luciana y la novela misma) que vendrá al rescate. Sin embargo, en ambas historias el príncipe falla. A Luciana, el príncipe nunca la rescata y esta termina suicidándose, mientras que, en la historia de Mauricio, el primo vuelve cuando este ya es adolescente y aquel, adulto. El tan esperado rescate será una gran decepción, pues Edu vuelve casado, con hijos y gordo:

*Na cara gorda, coroada por cabelos claros e ralos, somente o azul dos olhos conseguira vencer o tempo. Confuso, Mauricio baixou os olhos para os dedos de Edu, mas logo tornou a erguê-los. A aliança apertava um deles, como uma mulher gorda com cinto justo demais. (Abreu, 2014, p. 177-178)*

Acá, Abreu abandona el modelo que, en el cuento de hadas, debería conducir al final feliz y moralizante. El príncipe ha fallado. En vez de rescatar a los pobres desgraciados encerrados en la familia heteropatriarcal, el príncipe se convierte en uno de ellos. En el texto, la alianza de boda, que las parejas casadas llevan como símbolo de unión, es leída por Mauricio como una cinta que aprieta el cuerpo “desfigurado” del primo, que ya no es más un príncipe, sino otro “padre de familia” cualquiera, igual que su padre y sus tíos.

En *Limite Branco*, las escenas familiares son invadidas por la presencia de la ciudad, que aparece como un espacio que amenaza con corromper la tranquilidad del orden familiar. Un buen ejemplo de ello se encuentra en el capítulo titulado “*A volta*”, en el que Mauricio encuentra a los parientes de la ciudad sentados a la mesa junto a sus padres para cenar:

*Quando entrou na sala de jantar, a primeira pessoa que viu foi o pai, na cabeceira da mesa. Olhou para ele com ironia, imaginando que deveria estar caprichando em gestos e palavras para impressionar bem ‘os parentes que vinham do Rio’. Para o pai, o Rio era uma terra estranha, onde as mulheres andavam quase nuas e dormiam*

*com os maridos das outras mulheres, enquanto estas dormiam com os maridos delas. E os maridos também não se importavam, andavam também meio nus e falavam daquele jeito que não era jeito de macho que se preza. Uma terra estranha, onde ninguém trabalhava e todo mundo só procurava o prazer. Uma terra onde se pronunciava – pior ainda, praticava-se - sem o menor pudor a palavra sexo. Na cabeceira da mesa, o pai era um gaúcho sólido desprezando aquelas depravações, mas, ao mesmo tempo, empenhado numa luta difícil com as palavras. Como um menino pobre invejando e desprezando os brinquedos de um menino rico, justamente por serem de outro. (énfasis del autor) (Abreu, 2014, p. 184)*

El padre lee todo desde la moral: el lugar desconocido y amenazador de la gran ciudad se distingue por lo que él denomina depravación. Podemos entender, por lo tanto, que el blanco del título remite a la pureza. A la depravación sexual, el padre la relaciona también con el desinterés por el trabajo, como si la libertad sexual y el trabajo fuesen incompatibles, pues ambos necesitan orden, que es justamente lo que, para él, le falta al mundo de la metrópoli.

Es en la mesa familiar donde el padre de Mauricio asegura el orden patriarcal. Mauricio, decepcionado ante la llegada del primo que vuelve de la metrópoli totalmente transformado, es llamado por la madre a ocupar su lugar en la mesa, contra su voluntad. Sin embargo, el ritual de la cena se impone como una obligación a la que Mauricio está forzado a acudir. La escena se presenta como una lucha entre el padre, portavoz de esa organización familiar, y los invitados metropolitanos, contaminados por la depravación de la ciudad. Consciente de su desventaja intelectual, evidenciada por un lenguaje limitado, seco y poco elaborado, el padre de Mauricio apenas puede demostrar desprecio por todo lo que no conoce. Para él, lo foráneo es simplemente depravado. Con esa palabra, el padre se exime de comprender cualquier cosa que no sea familiar. Los lugares fijos en la mesa, donde las categorías de padre, madre e hijos son distribuidas, funcionan como una territorialización de la norma heteropatriarcal: “*Na cabeceira da mesa, o pai era um gaúcho sólido desprezando aquelas depravações.*” (Abreu, 2014, p. 184).

Mauricio, sin embargo, es capaz de interpretar la actitud de su padre y la compara con la de un niño envidioso. Lo que está haciendo su padre es luchar por mantener la dignidad de “*gaúcho sólido*” en la cabecera de la mesa. Lo que motiva a Mauricio a desplazarse, al final de la novela, hacia la metrópoli es justamente esa capacidad de mirar críticamente a su familia. Los miembros de la familia se esfuerzan por cumplir sus roles, con relativo éxito: el padre defiende la moral familiar, la solidez gaúcha y su lugar de jefe de familia recurriendo al

uso del adjetivo “*depravado*” para referirse a lo que no conoce o comprende, mientras que la madre cumple exitosamente su rol de alimentar a los invitados, que disfrutan, admirados, de la generosa cantidad de carne dispuesta sobre la mesa. La torpe actuación de Mauricio, sin embargo, echa a perder todo el esfuerzo anterior de sus padres y pone en evidencia su desajuste dentro del núcleo familiar:

*Sem querer bateu no copo de vinho: a mancha roxa espalhou-se devagar, como se não quisesse manchar o branco do tecido. Ouviu o gritinho da tia, ao mesmo tempo que sentia o olhar fulminante do pai e desviava-se da mãe, que secava a mancha com um pano.* (Abreu, 2014, p. 186)

Después de todo el esfuerzo de sus padres por actuar como una familia modelo, la torpeza de Mauricio lo echa todo a perder. El padre, furioso, que tiene ganas de reprochar al hijo, pero que, dado que aún hay que seguir con el teatro para salvaguardar la imagen de su familia, se limita a mirarlo con odio, mientras la madre busca reparar el accidente secando el vino que mancha el blanco impoluto de su mantel.

El desenlace de la escena es cómico. En la aparente trivialidad de la escena a la que nos referimos, Abreu introduce el combate entre la familia del interior y la familia de la metrópoli, que culmina con la victoria de la primera: ante el accidente con la copa de vino, la madre, astuta, saca la última carta de la manga: “\_ *Sobremesa: doce de batata.*” (p. 187) y, con eso, logra recomponer el orden del ritual familiar. Si ni el lenguaje torpe del padre ni la torpeza del hijo pudieron impresionar a los invitados, el postre sí pudo hacerlo, y lo cómico de todo ello es potenciado por la referencia que hace Abreu a Proust: “*À la recherche du temps perdu, Mauricio pensou.*” (p. 187). A la delicada magdalena del clásico francés, CFA contrapone el muy poco refinado dulce de batata y, con ello, cierra el retrato de la familia: son tan aburridos como un dulce de batata.

### **1.2.1 Tres versiones de Mauricio**

En el cuento “*O rapaz mais triste do mundo*” (1988), un hombre en un bar asiste al encuentro entre un joven y un adulto de cuarenta años. El personaje de cuarenta años, que también nació en el interior, pero ha vivido toda su vida adulta en la metrópoli, lejos de sus padres, y que ahora vuelve para visitarlos, realiza el camino inverso al de Mauricio.

*E para tornar todas as coisas ainda mais ridículas, ou pelo menos improváveis, o amanhã já é hoje e será Dia dos Pais. Atordoado por datas que nada significam para os que nada têm, sem nenhum filho, mais para reforçar o lado da solidão, o homem de quase quarenta anos começa a contar que veio de outra cidade para ver seu pai. E vai revelando então, naquele mesmo tom desolado do rapaz que agora e para sempre tornou-se o rapaz mais triste do mundo, igual ao que ele foi, mas não voltará a ser, embora jamais deixará de sê-lo, ele diz assim: eles não olham para mim, eles ficam lá naquela segurança armada de família que não admite nada nem ninguém capaz de perturbar o seu sossego falso, e não me olham, não me veem, não me sabem. Me diluem, me invisibilizam, me limitam àquele limite insuportável do que eles escolheram suportar, e eu não suporto – você me entende? (Abreu, 2018, p. 461) (el énfasis es nuestro)*

Ese cuento de la obra madura de Abreu dialoga con la novela que analizamos. Fue escrito por un escritor de cuarenta años que confiesa, en el prólogo para la reedición de *Limite Branco*, en 1992, que siempre fue un adulto que buscaba prolongar su adolescencia:

*Confrontado com uma transformação radical, perdidas as seguranças, Maurício não tem outra alternativa a não ser encarar aquela ameaçadora da qual andou fugindo tanto – a Vida. De uma forma ou outra, suponho, todo mundo um dia passa por isso. Mesmo os que, como eu, tentam prolongar a adolescência indefinidamente... (Abreu, 2014, p. 17)*

“*O rapaz mais triste do mundo*” trata del encuentro, podríamos decir, entre el joven desajustado del interior y el adulto que ya realizó su sueño de irse de la casa de sus padres; es decir, que rompió el “límite blanco”, pero que a veces se pone nostálgico de su adolescencia. El epígrafe del cuento anuncia su tema: los tres personajes son “*aqueles que vêm do nada e partem para lugar nenhum. Alguém que aparece de repente, que ninguém sabe de onde veio nem para onde vai.*” (Peixoto) (Abreu, 2018, p. 456). En términos formales, el cuento busca capturar ese momento huidizo en que dos desconocidos se cruzan y se reconocen de alguna manera. Esa es una característica del *cruising* que se repite a lo largo de la obra de Abreu. Los personajes deambulantes que se encuentran (en términos de Deleuze y Guattari, las máquinas deseantes que se acoplan a otras máquinas deseantes) y que, de alguna manera, se identifican, aunque sea por un breve momento. El *cruising* también conlleva ese trabajo de identificar al otro *queer* en medio de los no *queer* por medio de señas que se vuelven necesarias una vez que, en contextos de homofobia, abordar a un heterosexual puede resultar

en violencia. Por lo tanto, la posibilidad de una respuesta agresiva ha generado todo un vocabulario criptográfico compartido por la comunidad *queer*.

En todos los rincones del mundo urbano occidental el *cruising* es piedra de toque de una cultura del sexo público que busca sostener el goce del contacto carnal inmediato en contextos de persecución o marginalización. Una cultura del sexo público que debe entenderse como estrategia colectiva para reconocer las calles y adueñarse de la ciudad, como forma de fundar y fortalecer la comunidad de los que no tienen comunidad. Y como escuela en la que se realizan tradiciones de cuidado, en la que se transmiten saberes y códigos más o menos secretos. (Seoane, 2020, p. 13)

En el *cruising*, el aprendizaje proviene de la relación caótica y desordenada entre las máquinas deseantes que buscan, como dice el pasaje citado arriba, “fundar y fortalecer la comunidad de los que no tienen comunidad”. Los que justamente fueron expulsados o decidieron huir del agobiante triángulo edípico. Según Deleuze y Guattari, el esquizo produce; es el “*Produtor universal*” (p. 18), pues no actúa según modelos preconcebidos, como hace el individuo edipizado, que apenas reproduce el modelo trágico de Edipo. El esquizo no busca orden ni moldes en los que pueda encajar, sino que sigue el flujo continuo de su deseo.

El espacio del *cruising* en “*O rapaz mais triste do mundo*” es el mundo *underground* de un “bar maldito” en la esquina de una funeraria, frente a un parque. Es el espacio típico del cuento de hadas urbano de Abreu. El bar es el lugar de los encuentros, generalmente habitado por sujetos *queer* excluidos de la vida diurna de la ciudad y del trabajo asalariado, como el personaje de “*Dama da Noite*”, que habla de una rueda a la que todos logran acceder, menos ella. “*O rapaz mais triste do mundo*” empieza con la descripción del espacio *underground* como un “*aquário de águas sujas*”, donde los personajes “*navegan*” sin ver al narrador.

*Um aquário de águas sujas, a noite e a névoa da noite onde eles navegam sem me ver, peixes cegos ignorantes de seu caminho inevitável em direção um ao outro e a mim. Pleno inverno gelado, agosto e madrugada na esquina da loja funerária, eles navegam entre punks, mendigos, neons, prostitutas e gemidos de sintetizador eletrônico – sons, algas, águas – soltos no espaço que não é e nem será de nenhum deles. Porque as cidades, como as pessoas ocasionais e os apartamentos alugados, foram feitas para serem abandonadas – reflète, enquanto navega. (Abreu, 2018, p. 456)*

El narrador en ese cuento es un *voyeur* que ve todo como si observara peces en una pecera, eso le da el carácter omnisciente necesario para describir el encuentro de los

personajes. Lo que pasa en el encuentro va a confirmar la teoría del narrador en el primer párrafo: “*as cidades, assim como as pessoas ocasionais, foram feitas para serem abandonadas*” (p. 456). A la descripción del ambiente le sigue la descripción de los dos personajes. El narrador establece un paralelismo entre ellos. Las mismas frases se repiten con pequeños cambios que evidencian el efecto del tiempo que los separa. Mientras el primer personaje es un “*homem de quase quarenta anos, começando a beber um pouco demais, não muito, só o suficiente para acender a emoção cansada.*” (p. 456), el otro es “*um rapaz de quase vinte anos, bebendo um pouco demais, não muito, como costumam beber esses rapazes de quase vinte anos que ainda desconhecem os limites e os perigos do jogo.*” (p. 457). Ese paralelismo resalta la trivialidad de ambos personajes: uno es un típico hombre de casi cuarenta años y el otro, un adolescente como muchos otros. La banalidad es lo que los une. Uno podría muy bien ser la versión más joven o más vieja del otro. Otro aspecto que el paralelismo pone de relieve es cuán concreta es la acción del tiempo. El tiempo, si aceptamos que ambos personajes pudieran muy bien ser la misma persona, ha cambiado al personaje hasta transformarlo en otro distinto.

Como escribe Deleuze (2021), citando a Proust: “El tiempo, para hacerse visible, busca cuerpos y, allí donde los encuentra, se apodera de ellos para proyectar encima su linterna mágica.” (p. 29). En el cuento de Abreu vemos el mismo recurso que utiliza Proust en su *Recherche* para resaltar de manera melancólica el paso del tiempo o “el tiempo perdido”. En Proust, los personajes se reúnen en el último volumen, que justamente se titula *El tiempo recobrado*. Todos ellos impresionan al narrador porque evidencian la presencia del tiempo, un concepto abstracto que puede visualizarse a través del deterioro de los cuerpos. “*O rapaz mais triste do mundo*” repite ese intento de materializar el tiempo resaltando su efecto sobre los cuerpos vivos y, con ello, logra producir un efecto melancólico de “tiempo perdido”.

A los dos personajes los une la soledad, según la lectura del narrador voyeur. Paradójicamente, es en la metrópoli —el hábitat caracterizado justamente por el exceso de presencia humana, ya sea física o a través de sus creaciones (edificios, monumentos, etc.), así como de sus desechos— donde uno se siente más solitario. Quien cuenta la historia busca crear un ambiente nocturno a través no solo de imágenes como la de la pecera de aguas oscuras, sino también de referencias que remiten a otros sentidos:

*Na máquina de música, para embalar esse encontro que eles ainda não perceberam que estão tendo, para ajuda-los a navegar melhor nisso que por enquanto não tem nome e poderiam sequer ver, se eu não ajudasse escolherei lentos blues, solos sofridos*

*de sax, pianos lentíssimos, à beira do êxtase, clarinetas ofegantes e vozes graves, negras vozes roucas ásperas de cigarros, mas aveludadas por goles de bourbon ou conhaque, para que todo escorra dourado como a bebida de outras águas, não estas, tão turvas, de onde emergiram dois pobres peixes cegos da noite, para sempre ignorantes da minha presença aqui, junto à máquina de música.* (Abreu, 2018, p. 457)

El narrador controla la máquina de música, así como controla la máquina del cuento. Contar una historia, para él, es poner máquinas en movimiento, como en el texto de Deleuze y Guattari. El proceso creativo de Abreu busca trasladar al cuento el mismo procedimiento creativo del cine, donde la música asume una importancia central para la creación del clima que se desea evocar. El cine puede recurrir fácilmente, además de a las palabras, a la imagen y al sonido. El cuento, más limitado, es primordialmente palabra al servicio de la creación de imágenes. El sonido, en el cuento, se limitaría al de las palabras, pero Abreu nos invita a imaginar sonidos, canciones en este caso, que los lectores nacidos en el período de la cultura de masas pueden evocar. Ese ejercicio de evocación musical lo encontraremos en la mayoría de los textos analizados, ya sea por medio de indicaciones del tipo “ese cuento es para leer al son de...” (como en la novela corta “*Pela Noite*”) o por medio de referencias a temas populares (como en “*Sapatinhos Vermelhos*”, que hace referencia a canciones de Billie Holiday y Roberto Carlos, por ejemplo). El narrador justifica el uso de la música en su narrativa: lo hace para “*facilitar o fluxo*”:

*Por isso mesmo hesito, então, entre jogar minha ficha em Bessie Smith ou Louis Armstrong (tudo é imaginário nesta noite, neste bar, nesta máquina de música repleta de outras facilidades mais em voga), para facilitar o fluxo, desimpedir o trânsito, para adoçar ou amargar as coisas, mesmo temendo que rapazes de menos de vinte anos não sejam ainda capazes de compreender tais abismos colonizados, negros requintes noturnos de vozes roucas contra este veludo azul a recobrir paredes de outro lugar que não este corredor polonês numa cidade provinciana cujo nome esqueci, esquecemos. Sofisticação, pose: fadiga e luvas de cano longo.* (Abreu, 2018, p. 459)

La máquina de música posibilita que el narrador nos conduzca hacia el camino feliz mediante la evocación de un Armstrong (el cantante de “*What a Wonderful World*”) o hacia lo trágico de una Bessie Smith (la cantante de “*I’ve Got Those Down Hearted Blues*”). Son evocaciones que tienen el poder de “*adoçar ou amargar as coisas*”. La narrativa se vuelve una relación rizomática; en los términos de *Mil mesetas* (Deleuze y Guattari, 2020), el cuento de hadas se acopla al imaginario sonoro del blues que, a su vez, evoca imágenes del cine

negro: “*Sofisticação, pose: fadiga e luvas de cano longo*”. La máquina de contar historias de Abreu teme que los más jóvenes no comprendan su reterritorialización de los “*abismos colonizados*”. “*Sofisticação, pose: fadiga e luvas de cano longo*” es la irrupción de lo *camp*, que para Sontag (2022) constituye una forma identificable de sensibilidad que ambiciona la sofisticación, pero que termina produciendo su contrario.

La ciudad está habitada por “*quem ronda as noites, feito eles, feito eu, feito nós.*” (p. 458). Tanto los personajes como el narrador son habitantes del mismo espacio, y el cuento trata justamente de esa relación. Los habitantes de la ciudad, por lo menos aquellos de hábitos nocturnos, terminan adquiriendo más semejanzas entre sí:

*Embora ambos bebam cervejas um tanto mornas, mas pouco importa neste bar o que se bebe, desde que se beba, e fumem cigarros igualmente amassados, viciosos cigarros tristes desses que só homens solitários e noturnos rebuscam nas madrugadas pelo fundo dos bolsos dos casacos, tenham eles vinte ou quarenta anos. Ou mais, ou menos – homens solitários não têm idade. Embora gelados, tontos de álcool, hirtos de frio, lúcidos dessa solidão que persegue feito sina os homens sem passado nem futuro, nem mulher ou amigo, família nem bens - eles não se olham.* (p. 459)

Podríamos pensar en esos hombres solitarios de hábitos nocturnos como una especie aparte dentro de la fauna urbana. La vida solitaria y errante los ha vuelto semejantes porque comparten los mismos espacios que otros solitarios: el boliche, hecho con mesas para que la gente se encuentre y pueda conversar mientras se emborracha, para que pueda desprenderse de las formalidades sociales y ser ella misma, bajo normas sociales menos rígidas. Mientras el día es el período productivo, en el que la mayoría de la gente se ve obligada a trabajar ocho horas diarias, lo que conlleva vestirse y comportarse de una determinada manera, la noche es el momento en que uno se despoja de esas convenciones del mundo del trabajo.

Las convenciones, sin embargo, siguen existiendo, como nos muestra el cuento: el hábito de tomar “cervezas tibias” y fumar “cigarrillos tristes” forma parte de la vida de los hombres solitarios, sin pasado ni futuro, ni familia ni bienes. El narrador pinta un retrato detallado de esa especie.

El bar en *Limite Branco* es muy distinto. En primer lugar, se trata de un bar diurno, donde el mesero no tiene mucho trabajo y se pasa el tiempo espantando moscas con su trapo. En el capítulo titulado “*O passeio*”, Mauricio realiza su *cruising* por su ciudad del interior, que termina en el bar. A diferencia del bar de “*O rapaz mais triste do mundo*”, en este la comunicación entre las personas se da por medio de escritos hechos a lápiz sobre las mesas, lo que puede remitirnos a la escritura de los naufragos que dejan mensajes en botellas

arrojadas al mar. Es una escritura sin destinatario conocido, propia de quienes esperan su rescate. “*Desejou ter um lápis na mão, desenhar seu próprio nome junto com os outros, para que alguém, como ele lia agora, lesse um dia sem saber quem era.*” (Abreu, 2014, p. 211).

En el bar solitario, Mauricio, a punto de mudarse a la metrópoli, desea a alguien con quien pueda conversar. “*Vontade de ter alguém ali do lado, fazer confidências entre as mesas do bar.*” (p. 211). Al igual que los personajes de “*O rapaz mais triste do mundo*”, Mauricio es un joven solitario porque no se identifica con lo que lo rodea. Los hombres solitarios de ambos cuentos no lo son porque les falte gente a su alrededor, sino porque no encuentran a quienes los comprendan, con quienes puedan “*fazer confidências*”. Confidencias que pueden ser comprendidas, en palabras de Seoane (2020), como “saberes y cuidados más o menos secretos” que el individuo *queer* necesita para sentirse acogido, sobre todo en contextos de violencia (p. 13).

“*O rapaz mais triste do mundo*” es el deseo del Mauricio de *Limite Branco* hecho realidad. Ha encontrado un compañero con quien puede hablar. Alguien como él. El narrador advierte que no porque se trate de un bar donde dos *queer* se encuentran la historia caminará hacia el desenlace previsible del sexo casual. “*Esse homem, aquele rapaz – não. É de outra forma que tudo acontece.*” (p. 460). Nos enteramos de lo que sucede en el encuentro a través de la interpretación del narrador, que los observa a distancia. Todo lo que ocurre es fruto de su interpretación: el joven desajustado puede por fin desahogarse: “*Eu nasci neste tempo em que tudo acabou, eu não tenho futuro, eu não acredito em nada.*” (p. 460); a lo que su compañero adulto, que posiblemente ha pasado por lo mismo, intenta consolarlo: “*Não tenha medo, menino. Você vai encontrar o jeito certo, embora não exista jeito certo. Mas você vai encontrar o seu jeito, e é ele que importa*” (p. 46).

En el cuento, la narrativa se divide entre el “mundo real” del bar, donde el narrador está sentado solo, dividido entre poner fichas en la máquina de música y observar a los dos hombres que conversan, y otro mundo inventado por el narrador que, así como inventa los diálogos entre los personajes, puede muy bien estar inventando a los propios personajes. Ambos mundos se alternan en la narración:

*Passou-se muito tempo. Vai amanhecer. O frio aumentou. O bar está meio vazio, quase fechando. Debruçado na caixa, o dono dorme. Gastei quase todas as minhas fichas: tudo é blues, azul e dor mansinha. Só me resta uma, que vou jogar certo em Tom Waits. Me preparo.* (p. 461)

Depositar fichas en la máquina de música, como vimos, es poner en movimiento la historia de los dos muchachos. A cada rato, el narrador suspende esa historia para recordarnos cómo la está produciendo: introduciendo fichas en la máquina.

*Então – enquanto os garçons amontoam cadeiras em cima das mesas vazias, um pouco irritados comigo, que a tudo invento e alimento, e com esses dois caras estranhos, parecem dois veados de mãos dadas, perdidamente apaixonados por alguém que não é o outro, mas poderia ser, se ousassem tanto e não tivessem que partir – o homem segura com mais força nas duas mãos do rapaz mais triste do mundo. (p. 461)*

La puntuación nos ayuda a identificar la interrupción de la trama. El mundo del narrador remite al cliché del hombre solitario sentado a una mesa en un bar que está a punto de cerrar, a quien los camareros quieren apurar para poder volver a sus casas. Toda esa información se inserta como un paréntesis dentro de la historia del encuentro. El encuentro entre ambos, es decir, el momento en que los personajes interactúan, tiene lugar en la mitad del cuento:

*Porque então começa. Mas começa tão banal (...) Mas subitamente os dois se compõem – esse homem de impermeável cinza, aquele rapaz de casaco preto, juntos na mesma mesa – e sem que eu esteja prevenido, embora estivesse, porque fui quem armou esta cilada, de repente eles se olham bem dentro e fundo nos olhos um do outro. Ao lado dessa massa negra, monstro marinho, no meio do cheiro de mijo e cerveja, por entre os azulejos brancos das paredes do bar, como um enorme banheiro cravado no centro da noite onde estão perdidos – eles se encontram e se olham. (Abreu, 2018, p. 459)*

El pasaje está construido con una gramática inusual. Empieza con el “*porque*”, que se utiliza para explicar, y es seguido por el “*mas*”, que se utiliza para contrastar una idea con otra. “*Mas começa tão banal*” y, luego de la descripción de lo que se espera de un encuentro banal como este, el otro “*mas*” (“*Mas súbitamente os dois se compõem*”) introduce el momento en que ambos personajes parecen reconocerse mutuamente. Podemos decir que ese lenguaje extraño se justifica porque su emisor se encuentra en un bar ya muy tarde, probablemente borracho, y se contradice: “*e sem que eu esteja prevenido, embora estivesse, porque fui quem armou essa cilada*”.

Las interferencias del narrador sugieren que el encuentro no pasa de ser una invención del narrador borracho, que arma el cuento como quien arma una trampa. El acuario de aguas turbias es el laboratorio en el que ese narrador lleva a cabo su experimento de poner en el

mismo lugar al hombre de cuarenta años y al joven adolescente para ver qué puede resultar de ese encuentro. La narración asume esa perspectiva de encuentro armado entre dos animales en una jaula que se olfatean:

*Eles se contemplam sem desejo. Eles se contemplam doces, desarmados, cúmplices, abandonados, pungentes, severos, companheiros. Apiedados. Eles armam palavras que chegam até mim em fragmentos partidos pelo ar que nos separa, em formas de interrogações mansas, hesitantes, perguntas que cercam com cautela e encantamento um reconhecimento que deixou de ser noturno para transformar-se em qualquer outra coisa que ainda não dei nome, e não sei se darei, tão luminosa que ameaça a cegar a mim também. Contenho o verbo, enquanto eles agora veem o que mal começa a se desenhar, e eu acho belo.* (Abreu, 2018, p. 460)

Lo que nos llega a nosotros es la lectura que el narrador hace de su experimento. Lo que pasa entre los dos personajes a quienes observa no es sino lo que imagina, y lo que nos llega a nosotros, los lectores, aún tiene que pasar por el filtro de su lenguaje (“*contenho o verbo, enquanto eles agora veem o que mal começa a se desenhar, e eu acho belo*”).

La conversación entre los dos personajes versa sobre la inadecuación de ambos. El joven, que vive con su madre, quien le pide insistentemente que busque un trabajo, está disconforme con su cuerpo demasiado delgado, con su falta de amigos; quisiera pasar todo el tiempo leyendo poesía. El hombre de casi cuarenta años lo escucha y contesta “*com essa sabedoria meio composta que os homens de quase quarenta anos inevitavelmente conseguiram.*” (p. 460). Le dice que todo eso pasará, que, aunque no haya una manera correcta de enfrentar esos problemas, el muchacho inevitablemente va a superarlos.

El hombre de casi cuarenta años cuenta al joven que ha vuelto a su ciudad natal para visitar a su familia en el Día del Padre, quienes lo “*limitam àquele limite insuportável do que eles escolheram suportar e eu não suporto*”. Es decir, lo obligan a reproducir la familia edípica a la que ninguno de los personajes logra ajustarse. El desajuste es lo que une a los tres (el narrador incluido). Aunque la comunicación entre ellos se muestre confusa y llena de lagunas, de alguna forma, más allá de las palabras, logran entenderse:

*O rapaz de menos de vinte anos quase não entende. Mas estende a mão por cima da mesa para tocar a mão do homem de quase quarenta anos. Os dedos da mão desse homem se fecham dentro e entre os dedos da mão daquele rapaz. Há tanta sede entre eles, entre nós.* (Abreu, 2018, p. 461)

La sed de vida une a los tres hombres, que podrían muy bien ser la misma persona. ¿Y si el hombre de casi cuarenta años fuese una invención del narrador, creada para consolar al muchacho de menos de veinte años que, a su vez, no es otro sino el propio narrador? El muchacho que, al igual que Mauricio de *Limite Branco*, se ve encerrado en la ciudad natal, donde la gente sola escribe sus mensajes de despedida en las mesas de los bares para los muchachos solitarios del futuro. El mensaje de rescate para los desajustados no dice otra cosa sino que todo eso pasará. Cada uno de esos desajustados es también el “muchacho más triste del mundo” de su tiempo, mientras no se vaya de la provincia, hasta que empiece su *cruising* por la vida, así como le sucede a Mauricio: “*não tem outra alternativa a não ser encarar aquela ameaçadora senhora da qual andou fugindo – a Vida.*” (Abreu, 2014, p. 17).

Es la sed de vida la que hace que esos personajes/peces/máquinas deseantes se muevan en busca de algo que aún no conocen, pero lo que de verdad importa es el movimiento: romper el “límite blanco”, elegir un camino propio, poner en marcha el paseo del esquizo:

*Então o rapaz se vai, porque tem outros caminhos. O homem fica, porque tem outros caminhos. Ele acompanha o vulto do rapaz que se vai, exatamente com o mesmo olhar com que acompanho o vulto desse homem parado por um instante à porta do bar. E não ficará, porque esta cidade não é mais a dele. O rapaz sim, ficará, porque é nesta mesma cidade que deve escolher essa coisa vaga – um caminho, um destino, uma história com agá -, se é que se escolhe alguma coisa, para depois matá-la, essa coisa vaga futura, quando for passado, se é que se mata alguma coisa.* (Abreu, 2018, p. 463)

Volvemos entonces al epígrafe del cuento, que habla de “*homens que vêm do nada e partem para lugar nenhum*”. Los desajustados/*queer* que siguen sus instintos maquínicos, como hace el esquizofrénico de Deleuze y Guattari, que elige salir de paseo (lo que aquí llamamos *cruising*) antes que permanecer en el reposo estático del diván del analista: “*O passeio do esquizofrênico: eis um modelo melhor do que o neurótico deitado no divã.*” (Deleuze y Guattari, 2020, p. 12). Es justamente en su condición de desajustado donde el *queer*, así como el esquizo, encuentra la razón para moverse: “*As máquinas deseantes só funcionam desarranjadas, desarranjando-se constantemente.*” (ídem, p. 20).

En suma, esta es la relación entre provincia y metrópoli que encontramos a lo largo de la obra ficcional de Abreu. Se trata de un tema abordado también por la novela realista; pensemos en *Madame Bovary*, donde la provincia opera igualmente como un lugar de encierro, en este caso no para un sujeto *queer*, sino para una mujer cuyo deseo se ve limitado

por el acuerdo matrimonial. La provincia representa lo estático, el encierro, el yugo familiar y las expectativas que uno no puede alcanzar. Por otro lado, la metrópoli es el espacio donde uno está siempre incitado a moverse, donde logra liberarse al convertirse en un pez más dentro del acuario de aguas turbias, pero diverso, sin un molde familiar que seguir. Es allí donde uno puede, por fin, encontrar a otros como uno mismo.

### 1.3 *Pela Noite*

*O farol da ilha só gira agora*

*Por outros olhos e armadilhas.*

—Marina Lima y Antônio Cícero, “*Virgem*”.

*Let us go, you and I,*

*when the evening is spread out against the sky*

*like a patient etherised upon a table;*

*Let us go, through certain half-deserted streets,*

*the muttering retreats*

*of restless nights in one-night cheap hotels*

*and sawdust restaurants with oyster-shells:*

*streets that follow like a tedious argument*

*of insidious intent*

*to lead you to an overwhelming question...*

*oh, do not ask, ‘What is it?’*

*let us go and make our visit.*

—T. S. Eliot, “*The love song of J. Alfred Prufrock*”.

En la novela corta “*Pela Noite*”, el espacio urbano está en el centro de la historia. El texto se basa en el encuentro entre dos hombres oriundos de la provincia que un día se encuentran en una sauna y se reconocen. La trama de “*Pela Noite*” se inicia con ese segundo encuentro, cuando uno de los muchachos visita al otro en su apartamento. La dicotomía provincia/metrópoli se repite: los dos personajes vienen de la misma ciudad del interior.

A partir de *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988), Abreu inventará el *Passo da Guanxuma*, que servirá como provincia modelo de donde provienen los sujetos desplazados (nuestras caperucitas rojas). En el volumen posterior, *Ovelhas Negras* (1995), CFA incluye el cuento “*Introdução ao Passo da Guanxuma*”, donde nos presenta el territorio ficcional que serviría como universo ficticio en el que se desarrollarían otras historias, siguiendo una larga

tradicción a la que pertenecen el *Yoknapatawpha* de William Faulkner, la Santa María de Juan Carlos Onetti y el Macondo de Gabriel García Márquez.

El nombre *Passo da Guanxuma* ya contiene una característica importante: “*passo*” es un lugar donde la gente no permanece por mucho tiempo. Mientras que un “pueblo” se caracteriza por su tamaño (un pueblo es más pequeño que una ciudad), un “*passo*” es una zona que se distingue por su carácter de estancia provisoria; uno no se establece en un *passo*, apenas está “*de passo*”, es decir, en un período intermedio entre un lugar y otro.

En los cuentos de hadas urbanos de Abreu, muchas veces los personajes que habitan la metrópoli, es decir, São Paulo, son oriundos del interior, que puede ser el *Passo*, ficcional o no. Sin embargo, en todos los casos, el desplazamiento siempre sugiere algún desajuste del personaje en relación con su lugar de origen. El personaje del cuento “*Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga*” comienza su narración en forma de diario íntimo de esta manera: “*Hoje faz exatamente sete anos que fugi para sempre do Passo da Guanxuma.*” (Abreu, 2018, p. 473). En el cuento “*Aqueles dois*”, el origen de los personajes resalta la soledad de ambos en la metrópoli:

*Eram dois moços sozinhos. Raul viera do Norte, Saul do Sul. Naquela cidade todos vinham do Norte, do Sul, do Centro, do Leste – e com isso quero dizer que esse detalhe não os tornaria especialmente diferentes. Mas no deserto em volta, todos os outros tinham referenciais – uma mulher, um tio, uma mãe, um amante. Eles não tinham ninguém naquela cidade – de certa forma, também em nenhuma outra – a não ser a si próprios.* (Abreu, 2018, p. 406)

Si el *Passo* no es más que un punto intermedio de estancia siempre temporal, la metrópoli es el lugar de convergencia que reúne gente de todas partes. Como sugiere el pasaje anterior, trasladarse a la metrópoli es comenzar de cero, pues quien se muda solo a la metrópoli no es ni hijo, ni sobrino, ni marido, ni amante de nadie; es apenas lo que trae consigo.

Sin embargo, el recurso de crear personajes migrantes no busca acentuar su condición de extranjeros como, por ejemplo, ocurre con el personaje de Macabéa en *A hora da estrela* (1977), de Clarice Lispector, donde la narrativa se centra en el desajuste de la heroína en la ciudad. Macabéa es, a lo largo de toda la novela, una nordestina que nunca logra incorporar los códigos de la metrópoli. Es siempre una extranjera. Los personajes migrantes de Abreu, por el contrario, se trasladan a la metrópoli porque no logran ajustarse a los códigos de la provincia, y São Paulo, con su masa de gente diversa, les resulta más receptiva, lo que no quiere decir que tampoco se sientan “en casa”. Como escribió Marcelo Pen (2006), los

personajes de Abreu no tienen un lugar fijo; están siempre deambulando de un lugar a otro. Como vimos en el análisis de “*O rapaz mais triste do mundo*”, la máquina de cuentos de Abreu está siempre en movimiento. Así como en los cuentos de hadas, la narrativa empieza cuando los personajes, por algún motivo, son impelidos a moverse.

*O caminhar, que indica percurso, sugere também um método (método, em grego, é ‘caminho para chegar a um fim’). Vamos deixar o fim de lado por alguns instantes e pensar nos meios: as trilhas apontam vias de circulação, ou seja, vias por onde se dá o comércio humano. Palavras e vias de acesso determinaram o desenvolvimento do homem, tanto na perspectiva social e econômica (não é à toa que a doença do protagonista de Pela Noite é associada a Cartago e Nova Delhi, conhecidos entrepostos de comércio), quanto do âmbito do contato e da riqueza interpessoal. Uma via é uma ponte de acesso ao outro, uma senda aberta para o desconhecido, um convite ao encontro (e ao desencontro), uma forma de saber. (Pen, 2006, p. 4)*

La metrópoli es, por lo tanto, no el destino final de quienes buscan la morada ideal, sino un punto de convergencia con más posibilidades de encuentro; como dice Pen, “*um convite ao encontro e ao desencontro*”, que son en sí mismos “*uma forma de saber*”. Es en ese lugar de puro flujo de personas y saberes donde se reencuentran los protagonistas de la novela: Pérsio y Santiago. La historia se estructura como un *cruising*: primero por el ambiente privado del apartamento de Pérsio y luego por el gueto *gay* de São Paulo. Los espacios generan el conflicto entre los dos personajes en torno a la identidad *gay*.

Nuestro análisis de “*Pela Noite*” se centrará en la relación entre el espacio urbano y la identidad *gay*. Primero veremos la crítica a las identidades fijas en los textos de Foucault, Sedgwick y Butler y, luego, la relación del espacio urbano con la identidad *gay*.

Cuando decimos *gay*, nos referimos al momento de creación de una identidad que busca alejarse del discurso patologizante que configura la historia del término homosexual. Como veremos en los textos de Jagose, Perlongher, Quinalha y Zanotti, la lucha por la visibilidad está estrechamente relacionada con el derecho a apropiarse del espacio urbano, y este conflicto fue central en la configuración de la identidad *gay*.

Los escritos de Eve K. Sedgwick llaman la atención sobre la dificultad de definir la homosexualidad. En el prefacio de 2008 de su libro *Epistemology of the Closet* (1990), Sedgwick recuerda que, aún en los años 80, en Estados Unidos, la sodomía era susceptible de castigo y señala el problema de que, en aquel entonces, no había consenso acerca de lo que vendría a ser esa práctica:

*It wasn't legally clear, from one state to another, what sodomy meant in the 1980s: anal sex? oral sex? and either way, could a cross-sex couple – even a married couple – commit it? Or did people have to be of the same sex? Or even both be men?* (Sedgwick, 2008, p. xiii)

El problema nos remite a la teoría foucaultiana de que la hipótesis represiva, caracterizada por el término sodomía, funcionó de manera menos efectiva una vez que las denominaciones de las prácticas susceptibles de punición se volvieron ellas mismas borrosas, lo que hace que la posible punición fuese tan variable y poco uniforme como la definición misma de la transgresión que buscaba cohibir.

El problema de la definición está en el centro de la teoría *queer* desde sus inicios. *Queer* se opone a las categorizaciones “homo/hétero”, pues entiende que dicha “identidad” es puramente performativa y que representa un estado en el tiempo y no un rasgo definitivo, intrínseco o natural. Sedgwick señala en su prefacio a la edición de 2008, escrito veinte años después de la publicación de los textos fundamentales de la teoría queer (*Epistemology of the Closet* y *El género en disputa*, de Butler), que ninguna de las dos obras utiliza el término *queer*. Sin embargo, ambas cuestionan el carácter fijo de la identidad “homo/hétero”:

*Epistemology doesn't use the word 'queer'. So, what is queer about it? Retrospectively, I would say it is exactly this resistance to treating homo/heterosexual categorization – still so volatile an act – as a done deal, a transparency empirical fact about any person.* (Sedgwick, 2008 p. xvii)

El texto de Sedgwick cuestiona la centralidad del género hacia el cual el deseo de una persona está dirigido (Sedgwick utiliza el término “elección”, es decir, el género que uno elige desear) en la definición de la identidad de esa persona. ¿Por qué se le da tanta importancia a si uno desea a alguien del mismo sexo o del sexo opuesto? Según Jagose (1996), la definición de homosexual es más compleja de lo que parece:

*While there is a certain population of men and women who may be described more or less unproblematically as homosexual, a number of ambiguous circumstances cast doubt on the precise delimitations of homosexuality as a descriptive category.* (p. 7)

Jagose utiliza, para ilustrar el problema, un caso hipotético de un hombre con esposa e hijos que tiene sexo ocasionalmente con otros hombres. ¿Es homosexual o no? La teoría *queer*, sin embargo, no busca responder a la cuestión de definir qué es el homosexual, sino que busca demostrar que ese proceso de identificar y nombrar es el resultado de un discurso normativo sobre la sexualidad con consecuencias reales, que incluyen exclusión y violencia.

Sedgwick llama la atención sobre el hecho de que la emergencia de los conceptos “hetero/homosexual” se dio justamente en un contexto de homofobia .

*These impactions of homo/heterosexual definition took place in a setting, not of spacious emotional or analytic impartiality, but rather of urgent homophobic pressure to devalue one of the two nominally symmetrical forms of choice.* (Sedgwick, 2008, p. 9)

Según Foucault, el discurso que logró transitar libremente, y que por ello asume la apariencia engañosa de “verdad” o “natural”, es el de la pareja heterosexual: “la sexualidad es cuidadosamente encerrada. Se muda de lugar: la pareja conyugal la confisca.” (2016, p. 9). En el contexto actual, gays y lesbianas se han insertado en el vocabulario de las sexualidades “aceptables” mediante el derecho al matrimonio. Es decir, se ha ampliado el concepto de matrimonio, ahora más inclusivo, sin duda, pero también bastante restrictivo y excluyente. El propio Foucault, ante la lucha de los grupos identitarios por acceder a derechos, reconoce la trampa que supone el reconocimiento/ocultamiento: “Entre la afirmación ‘soy homosexual’ y la negativa a decirlo hay toda una dialéctica muy ambigua. Es una afirmación necesaria, porque es la afirmación de un derecho, pero al mismo tiempo es la jaula, la trampa.” (2015, p. 112)

En el contexto actual, el “concubinato” ha funcionado como ese dispositivo de normalización de la pareja, al mismo tiempo que también actúa como un rechazo al matrimonio convencional. En su estudio histórico de la identidad homosexual, Paolo Zanolini (2005) señala esa tendencia de los homosexuales a buscar formar parejas:

Los homosexuales se han hecho endogámicos (solo hacen el amor entre ellos, no con heterosexuales o mujeres), son un grupo que se diferencia de los travestis, de los transexuales y de los bisexuales, y cada vez con más frecuencia tienden a formar parejas estables. (p. 236)

En la literatura podemos observar cambios importantes en cómo diferentes generaciones han entendido la homosexualidad. Reinaldo Arenas, por ejemplo, la entendió como una imitación de los roles heterosexuales: el homosexual se relaciona con heterosexuales, lo que pone en cuestión lo que vienen a ser esas categorías. Para Arenas, el rol pasivo o activo define la identidad, y el deseo se limita a la relación entre esos dos opuestos:

En Cuba, cuando uno iba al club o a una playa, no había una zona específica para homosexuales; todo el mundo compartía junto, sin que existiera una división que situara al homosexual en una posición militante. Esto se ha perdido en las sociedades

más civilizadas, donde el homosexual ha tenido que convertirse en una especie de monje de la actividad sexual y ha tenido que separarse de esa parte de la sociedad, supuestamente no homosexual que, indiscutiblemente, también lo excluye. Al no existir estas divisiones, lo interesante del homosexualismo en Cuba consistía en que no había que ser un homosexual para tener relaciones con un hombre; un hombre podía tener relaciones con otro como un acto normal. Del mismo modo, a la loca que le gustaba otra loca, podía ir con ella y vivir juntas sin ningún problema, pero al que le gustaban los hombres de verdad, también podía alcanzar a ese macho que quería vivir con él o tener con él una relación amistosa, que no interrumpía para nada la actividad heterosexual de aquel hombre. (Arenas, 2019, p. 133)

Arenas mezcla sexo y género en categorías como “hombre de verdad” para quien asume el rol de activo y “loca” para quien mantiene relaciones con otro homosexual. En realidad, en el texto de Arenas, “homosexual” no es más que un término de las “sociedades civilizadas” para segregar. Para Arenas, aunque en el pasaje no se relacione la homosexualidad con lo femenino, el empleo de la palabra “loca” y el uso del pronombre femenino para referirse a él, además de la “pasividad” en el acto sexual, común también al rol de la mujer en el régimen patriarcal, reproducen la dicotomía macho/hembra del discurso heteropatriarcal.

En el texto de Arenas, la Cuba de entonces aparece como el modelo de un paraíso utópico anterior a la consolidación del sujeto homosexual como identidad. Arenas resalta la libertad con que se vivía la sexualidad. Un hombre podía elegir entre tener sexo con un hombre o con una mujer sin que ello implicara ningún tipo de clasificación. A ello se refiere Foucault cuando habla del “tiempo luminoso” donde los cuerpos “se pavoneaban” libremente (2016, p. 9). La jaula de la que habla Foucault en el pasaje anterior es la categorización entre hetero/homosexuales, criticada por Arenas.

En Arenas, las prácticas sexuales no están del todo separadas de las identidades. Existe el “hombre de verdad”, es decir, quien, independientemente de relacionarse con otros hombres o no, tiene esposa e hijos, y es leído como heterosexual por cómo se presenta y no por cómo vive su sexualidad; será “hombre de verdad” mientras sus relaciones con otros hombres permanezcan encubiertas. La loca, que vendría a ser quien no se relaciona con mujeres, es decir, no se casa ni tiene hijos, está siempre a la deriva. La loca es el personaje dentro de una lectura que no ve la sexualidad fuera de la dicotomía macho/hembra. La loca asume el rol femenino en el acto sexual, pero también en su entorno social; es el sujeto visiblemente identificable como disidente de género, sobre quien, a lo largo de los años, se

acuñaron términos siempre peyorativos para distinguirlo de la sociedad “normal”: invertido, degenerado, puto, loca, marica, por mencionar algunos.

Entre el “macho de verdad” y la loca está quien, a pesar de relacionarse exclusivamente con hombres, no es leído como loca, pues logra reproducir los rasgos masculinos, como el personaje de Reinaldo Arenas en *Antes que anochezca*. La crítica de Arenas al surgimiento del homosexual proviene del hecho de que la lucha por la visibilidad y los derechos generó una necesidad de identificación (¿sos gay o no?), que antes apenas existía en el ámbito de la performance: el que actúa como macho y el que actúa como loca. El gay colocó al macho que tiene relaciones con hombres en el mismo lugar que la loca; ahora ambos son identificados no por si “performan” el modelo de masculinidad/feminidad, sino por con quiénes se relacionan afectivamente.

La militancia homosexual ha otorgado otros derechos que son formidables para los homosexuales del mundo libre, pero también ha atrofiado el encanto maravilloso de encontrarse con una persona heterosexual o bisexual, es decir, con un hombre que sienta el deseo de poseer a otro hombre y que no tenga que ser poseído a la vez. (Arenas, 2019, p. 133)

Para Arenas, el surgimiento de la identidad *gay*, es decir, de sujetos que reconocen públicamente su relación con personas del mismo sexo y que se relacionan afectivamente con otros iguales, donde no hay necesariamente los roles macho/loca, activo/pasivo, ha “atrofiado el encanto maravilloso” del sexo del que antes no se hablaba. Volvemos otra vez a Foucault: el tiempo en que “los cuerpos se pavoneaban” y no se hablaba de ello.

El *cruising* es, por lo tanto, ese retorno a la utopía del sexo sin categorías ni identidades de la que habla Arenas. El *cruising* borra las categorías homo/hetero/bisexual porque la relación es demasiado breve para exigir que uno asuma una identidad estable. No hay estabilidad en el *cruising*. Las personas son lo que puede percibirse en aquel momento. Nadie busca otra cosa además del breve intercambio. Todos buscan lo mismo: el goce físico que el estímulo de otro cuerpo es capaz de proporcionar (digo estímulo porque puede resultar en contacto físico o no; lo que importa es lo que estimula).

La teoría de la performatividad del género de Butler (2017) resalta el carácter no esencialista del género. Uno está siendo hombre o mujer; es decir, el género no es una característica intrínseca y estable con la que uno nace y que lo acompaña durante toda la vida. Uno “perform[a]” características que, a lo largo de la historia, se han interpretado como masculinas o femeninas, y lo hace de manera inconsciente e imperfecta. La performance es siempre una aproximación al modelo ideal de género, llevada a cabo con mayor o menor

éxito. Por lo tanto, el género como acto performativo repetido e imperfecto no puede ser una identidad estable. Cuando hablamos de homosexualidad no estamos en el campo del género, sino en el del deseo. Mientras el género tiene que ver con cómo se leen los cuerpos y los actos —es decir, si a un cuerpo o a un gesto, a una manera de hablar y de moverse, a la ropa y los accesorios, etc., se los puede identificar como masculinos o femeninos según convenciones compartidas por una sociedad—, el deseo se ubica en el campo de con quién uno se relaciona. El problema surge de la concepción de que lo “natural” es que exista una coherencia entre estos niveles, es decir, que un sujeto del sexo masculino performe el género masculino y desee a un sujeto del sexo femenino que también se presenta dentro de los moldes que lo hacen reconocible como femenino. En Butler, la coherencia entre sexo/género y deseo constituye el género inteligible: “Los géneros ‘inteligibles’ son los que de alguna manera instauran y mantienen relaciones de coherencia y continuidad entre sexo, género, práctica sexual y deseo.” (Butler, 2017, p. 72)

En los días actuales, la identidad *gay* ha pasado por ese proceso de “inteligibilización”, iniciado con la patologización y luego, a través de luchas políticas y procesos de identificación, la identidad *gay* y lesbiana pasa a ser leída fuera del campo de la aberración y adquiere su propia normativa, igualmente excluyente que la heterosexual. “La demanda de la identidad es un principio culturalmente limitado de orden y jerarquía, una ficción reguladora.” (Butler, 2017, p. 83)

En una crónica de 1987, Abreu habla de la trampa de la clasificación:

*Homossexualidade não existe, nunca existiu. Existe sexualidade – voltada para um objeto qualquer de desejo. Que pode ou não ter genitália igual, isto é detalhe. Mas não determina maior ou menor grau de moral ou integridade.* (Abreu, 2014b, p. 66)

La obra de Abreu se sitúa justamente en el período de emergencia de los movimientos de grupos homosexuales por derechos civiles, es decir, el período *gay* de la historia de las disidencias de género: la década de 1970. La cuestión de la identidad homosexual se presenta de distintas maneras. En su tesis doctoral *De invertido a queer: as homosexualidades masculinas de Adolfo Caminha a Caio Fernando Abreu*, Marcelo Spitzner (2011) compara el abordaje que hacen de la homosexualidad los autores Adolfo Caminha, escritor naturalista del siglo XIX, y Abreu. El texto de Spitzner trata de esa transformación del homosexual, en la literatura brasileña, como sujeto patologizado en individuo con derechos civiles. En el texto de Caminha, la homosexualidad aparece como una degeneración, en sintonía con el discurso naturalista de fines del siglo XIX, el período en que, según Foucault, se “inventa” el homosexual. Según Spitzner, mientras la novela de Caminha presenta la relación homosexual

de los protagonistas basándose en la dicotomía macho/afeminado, en la obra de CFA la homosexualidad no constituye una única identidad fija:

*A constante polifonia nos textos de Abreu surge, pois, irrefutável: ele, como bom pós-moderno que é, re-problematiza a homossexualidade, trazendo em seus discursos uma gama imensa de ‘vozes’, de modos de entender, viver e discutir o homoerotismo. Ele não nos inspira a conclusões, como faz Adolfo Caminha; ele nos instiga a repensarmos a naturalização dos conceitos, a entendermos a homossexualidade como uma construção social.* (Spitzner, 2011, p. 102)

La novela “*Pela Noite*” es un buen ejemplo de esta polifonía de la que habla Spitzner. Los protagonistas tienen visiones muy distintas de lo que viene a ser la homosexualidad, basadas en sus propias experiencias de vida, que fueron muy diferentes. Ambas voces tienen el mismo peso en la discusión; como mencionamos anteriormente, el cuento de hadas de Abreu, al proponerse como a-moral, no plantea una salida didáctica ni una “solución para el problema”.

“*Pela Noite*” es uno de los textos “para ser leídos al son de...”, repitiendo el gesto del narrador de “*O rapaz mais triste do mundo*”: la máquina de música hace mover la máquina de cuento. El título de la canción es muy sugestivo: “*Years of solitude*”. Otra vez aparece la relación paradójica de los personajes solitarios en una ciudad repleta de gente. El comienzo del texto es un corte de una conversación que ha sido iniciada pero que no conocemos. El “flujo” se inicia con:

*Como essa música - disse, aumentando o volume do som enquanto caminhava pela sala abrindo os grandes vidros da janela para deixar o gemido do sax contaminar ainda mais o ar sujo das ruas, da noite, da cidade – exatamente como essa música.* (Abreu, 2005, p. 109)

Estructuralmente, el texto se inicia con ese corte y sigue su flujo sin interrupciones ni divisiones. Primero nos acercamos al tema sin saber de qué se trata, tenemos apenas otra cosa que se parece a él: la canción que sirve para contaminar aún más el aire sucio de las calles de la noche de la ciudad. El narrador prende la máquina de música para crear el clima del texto, que en ese caso es sombrío como las calles durante la noche en la metrópolis.

El texto es una novela corta donde la narración no presenta interrupciones ni se divide en capítulos. Se trata apenas de la historia de dos muchachos que conversan en el apartamento de uno de ellos, luego salen de gira por la ciudad y, al final, vuelven al apartamento. Los espacios tienen una importancia central en el texto, primeramente porque

marcan las divisiones o cortes del flujo narrativo en una historia que no se divide en capítulos.

El primer corte sería la charla en el apartamento. Si pensamos que el centro de la historia es el *cruising* llevado a cabo por Pérsio y Santiago, esa conversación en el apartamento surge como una preparación para lo que viene a seguir. Dentro de la estructura narrativa, ese corte también funciona como introducción a la historia, la parte en que los personajes son presentados. Primero conocemos al dueño del apartamento: Pérsio. El recurso de la canción sin letra que Pérsio busca explicar a su compañero a través de movimientos del cuerpo sirve para introducir signos que no remiten a una interpretación intelectual sino a la sensibilidad. El signo del arte deleuziano, el que capta la esencia de las cosas.

En *Proust y los signos* (2021), Deleuze analiza *À la recherche du temps perdu* a partir de su teoría de los signos. Según Deleuze, el libro no trata primordialmente de la memoria, sino más bien de una “búsqueda por la verdad” llevada a cabo a partir de la lectura de diferentes tipos de signos. Al final, *La Recherche* sería un aprendizaje: el largo trayecto del narrador no sería apenas una re-visitación del “tiempo perdido”, sino más bien un proceso de aprendizaje de lectura de esos signos. En la teoría de Deleuze, los signos representan un sistema relacional dentro de un campo o “círculo”. Está el círculo mundano, por ejemplo, donde los signos apenas señalan un ritual al cual los otros sujetos que pertenecen a ese círculo sabrán responder. Ese es el ejemplo de la interacción entre los personajes en el salón de los Verdurin, donde el gesto, la manera de hablar, etc., es reconocible y compartido solamente entre los que lo frecuentan. Los gestos ahí “están vacíos, pero esta vacuidad les confiere una perfección ritual, una suerte de formalismo que no se encontrará en ningún otro lugar.” (p. 17)

El “círculo del amor”, en cambio, demanda un trabajo de desciframiento; amar conlleva un trabajo de decodificación de los signos (más en el sentido de señales) emanados por la persona amada: “el amante extrae al ser amado de un conjunto previo e interpreta unos signos que al principio son colectivos.” (p. 96). Una vez elegido el ser amado, el amante empieza el proceso de decodificación que, según Deleuze, es motivado principalmente por la mentira, es decir, por lo que el otro oculta o lo que el amante no logra comprender. La mentira es justamente la estrategia que utiliza Pérsio para seducir a Santiago. Es el juego de mentira/verdad, ocultamiento/revelación, atracción/repulsión el que orienta la novela y une a los personajes.

En las relaciones heterosexuales, donde hay una cantidad de signos fácilmente identificables, una vez que la relación en sí ya es producto de una repetición a lo largo de la

historia de convenciones ampliamente difundidas y reconocibles, tenemos un *script* ya armado con funciones claras entre los sexos: la mujer siendo ese sujeto pasivo y el hombre el que debe tomar la iniciativa, conduciendo el coqueteo incluso con frases hechas que piden respuestas más o menos claras que señalen el consentimiento para que el juego de la conquista avance o no. Podemos decir, por lo tanto, que esa forma de comunicación del deseo entra en el modelo de círculo mundano del que habla Deleuze, donde prevalece lo convencional. La lectura de los signos es más bien un reconocimiento de códigos preestablecidos: un guiño de ojo o una sonrisa dirigida a uno transmite un mensaje que sustituye o hace innecesaria su verbalización (“me interesas”): “El signo mundano aparece como sustituto de una acción o un pensamiento.” (p. 16)

El *cruising*, una vez que se constituye como un tipo de relación identificable —por eso tiene un nombre (no olvidemos que nombrar algo es demarcar/territorializar algo que ahora ya está dentro de la convención, por lo tanto es identificable)— también entra en el círculo mundano. ¿En qué difiere el cruising del levante convencional heterosexual? Es justamente el juego de ocultamiento/revelación, mentira/verdad y atracción/repulsión el que lo constituye.

Para analizar la novela, la dividiremos en tres partes: apartamento – calle – apartamento. Cada lugar marca un nivel distinto en el que se mueve la relación de los protagonistas. Si la comparamos con los cuentos de hadas, tenemos: casa (hogar, castillo, familia) – bosque – casa. Así como en los cuentos de hadas el primer espacio es importante para introducir a los personajes (el héroe o la heroína es hijo/a de..., su casa o castillo determina su condición social, por ejemplo), en “*Pela Noite*” ese espacio también funciona para construir al personaje que lo habita. Sin embargo, la presentación no se da de manera transparente mediante una descripción clara, sino que nos es presentada a través de lo que Deleuze llama “signos del amor”: “Las mentiras del amado son los jeroglíficos del amor. El intérprete de los signos amorosos es necesariamente el intérprete de las mentiras.” (2021, p. 20). Mentir es justamente lo que hace Pérsio a todo momento, quien también fantasea, inventa historias y actúa como si estuviera sobre un escenario, todo ello para seducir a Santiago. Los propios nombres de los personajes son una invención de Pérsio.

### **1.3.1 Apartamento**

En el apartamento de Pérsio hay una lagartija que habita un agujero cubierto por un retrato del beso de Klimt, a quien él le nombra Kay Kendall. Ante el asco del otro personaje

de la historia al ver la lagartija en la pared, Pérsio le advierte que puede ser que el animal abyecto sea una princesa encantada (p. 128).

Walter Benjamin, en “París, capital del siglo XIX”, escribe que, durante el período al que el título se refiere, marcado por la creciente urbanización, la casa se volvió “el universo de uno” en oposición al lugar de trabajo, que aliena al individuo. El interior, representado por la casa de uno, se vuelve el lugar donde buscamos imprimir nuestra individualidad y las cosas que adquirimos para completarla dejan de ser puras mercancías para tornarse parte de nosotros:

El coleccionista sueña con un mundo lejano y pasado, un mundo mejor en el que, si bien los hombres están tan desprovistos de todo lo que necesitan como en el mundo cotidiano, las cosas en cambio se encuentran libres en él de la servidumbre de ser útiles. (Benjamin, 2019, p. 262)

Los movimientos en el apartamento en “*Pela Noite*” también son diferentes de los de la calle. Pérsio, en su casa, no hace sino actuar para su único espectador, Santiago, y se esfuerza en ficcionalizar todo, empezando por sus nombres. El habitante del apartamento elige llamarse Pérsio, como el personaje de *Los premios* de Cortázar, y el otro, Santiago, como el personaje de *Crónica de una muerte anunciada* de Gabriel García Márquez. En la grabación de “*Years of solitude*” que los protagonistas escuchan, el bandoneón irrumpe “*como uma espécie de esperança*” (p. 110). Pérsio quiere traducir esos signos sonoros no solamente a través de las palabras, sino también a través de su cuerpo:

– *Quando entra o bandoneón tudo se abre – estendeu o braço à frente, pareceu querer segurar algo no ar. – Percebeu? Por alguns momentos, apenas alguns momentos, é como se houvesse assim uma espécie de esperança, de possibilidade de esperança. Seja o que for você está quase alcançando. O teu braço está tão estendido que essa parte que junta com o corpo parece que vai rasgar. E as pontas dos dedos podem sentir assim quase como. Um formigamento, uma dormência. A vibração de essa coisa que está lá, por enquanto ainda longe deles, prestes a ser tocada. .* (p. 110)

El cuerpo es movido por la vibración de la canción. El movimiento del cuerpo busca ilustrar el esfuerzo de aproximación a algo que está en el aire, en suspenso: esa posibilidad de esperanza. La música proporciona un acercamiento a la esencia de algo. La performance se interrumpe cuando el otro personaje, Santiago, acepta la invitación a moverse al ritmo de la canción, pero luego desiste.

Foi então que num dos acordes bruscos o homem de longo corpo estendido musculoso voltou-se subitamente para ele, cinco dedos abertos em sua direção. Quase sorriu,

julgando entender. Sem premeditar, num impulso, esboçou um movimento de levantar-se do sofá. Antes de fazer o gesto já se via também erguendo-se, um filme em câmera lenta. Tal vez três vezes, repetindo os mesmos fotogramas – gesto incompleto, gesto incompleto e gesto incompleto - até completá-lo: a própria mão aberta estendida em direção à mão estendida do outro. Mas a mão do outro voltou a encolher-se. (p. 111-112)

Ese prelude nos presenta los elementos ficcionales del resto de la novela: movimiento y falta. Ante la limitación del lenguaje para expresar los sentimientos que le provoca la canción, Pérsio utiliza su cuerpo, pero lo que logra producir es el “*gesto incompleto*” que él, a su vez, cree que puede completarse si se repite muchas veces. Para que se complete el gesto es necesario que el otro entienda esa comunicación más allá de las palabras, que sepa leer los signos que el otro le lanza. “*Porque assim é que é. Naturalmente. As coisas sempre prestes a serem apanhadas. Você eternamente prestes a apanhá-las. Como uma sina. Sempre prestes.*” (p. 114)

La salida de los dos muchachos por la noche repite esa relación entre movimiento y falta. El movimiento que se esboza, pero no se concreta, aunque esté siempre a punto de hacerlo. Sin embargo, es justamente el no cumplimiento del acto lo que mantiene las cosas en movimiento. Los movimientos de Pérsio, dentro del apartamento, son abiertamente teatrales; por ejemplo, mientras dura la canción del comienzo, Pérsio baila para que Santiago lo mire. Al final de la canción: “Levantou-se de um salto. Curvou o tronco numa reverência exagerada, enquanto olhava para a frente, para os lados, para cima, para as galerias repletas, agradecendo aplausos estrepitosos, bravos! Incendiados, sozinho no palco vazio, cheias apenas da presença dele mesmo.” (p. 115) Después del número de danza en la sala, Santiago va a bañarse mientras canta una canción de Billie Holiday: “*I am a fool to want you*”. Esta preparación para el cruising que seguirá es similar a la de la mujer del cuento “*Sapatinhos vermelhos*” de *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988), que analizaremos en el tercer capítulo. En ambas narrativas, el personaje principal escucha una canción melancólica de Billie Holiday (en el otro cuento el tema es “*Don’t explain*”) y más adelante en “*Pela Noite*” encontramos una referencia al cuento de Andersen que inspiró la versión de Abreu. De alguna manera, las historias se repiten tanto en estructura (empiezan con la preparación del héroe/heroína para salir y luego su salida y su regreso a casa con un final abierto) como en tema (ambos textos reflexionan acerca de la moral cristiana en torno al deseo).

Los caminos del deseo son el centro de ambas historias: en “*Sapatinhos vermelhos*”, vemos el camino que elige la amante de un hombre casado abandonada por este y en “*Pela noite*”, el camino que toman dos hombres (¿homosexuales?) por la noche de la metrópolis. Música popular, cuentos de hadas y astrología (Pérsio elige llamarse así porque el personaje homónimo de la novela de Cortázar es astrólogo) son, de manera recurrente, los componentes del bricolaje que hace Abreu y que marcan su estética *queer*. Su manera de armar historias se asemeja a la del personaje Luciana de *Limite branco*, que vimos al comienzo de este capítulo. Luciana imagina a las personas a su alrededor como personajes clásicos de los cuentos de hadas para crear su propia historia. El trabajo creativo se centra no en crear tipos originales, sino en mezclar referencias de lugares diversos para producir un efecto.

En “*Pela noite*” tenemos a dos personajes que, así como el Mauricio de *Limite branco*, el hombre de casi cuarenta años de “*O rapaz mais triste do mundo*” y los jóvenes compañeros de oficina de “*Aqueles Dois*”, que analizaremos en el capítulo siguiente, vienen del interior hacia la metrópolis. Pérsio y Santiago vienen de la misma ciudad (el *Passo da Guanxuma*) en búsqueda del anonimato de la metrópolis. Al salir de la sauna donde reconoce a Pérsio, Santiago siente que el reencuentro con su paisano amenaza la capa protectora de los que buscaron ocultarse en medio de la muchedumbre de los grandes centros urbanos: “*Sairia então pela noite levando uma sensação esquiva, quase nova, o passado abrindo súbito seu baú mofado para trazer de volta fantasmas esquecidos, que não era, como supunha, um desconhecido na grande cidade.*” (p. 140)

La relación casa/calle en el cuento organiza el actuar de los personajes justamente por esa tensión entre ocultamiento, proporcionado por la multitud de personas que, aunque habiten el mismo espacio, no se conocen, y revelación, proporcionada por la casa, donde recibimos a quienes nos conocen o a quienes buscamos conocer. Los protagonistas vienen del mismo lugar donde “todos se conocen”, desde el espacio poco confiable del chisme. Ese encuentro, después del reconocimiento previo durante el cruising en una sauna, tiene la particularidad de que, en lugar de buscar conocer y hacerse conocer por el otro (como ocurre en los vínculos habituales), Pérsio se oculta bajo un nombre ficticio, bajo historias de la “princesa lagartija” llamada Kay Kendall que habita un agujero en su pared. Al recibir una llamada telefónica de un supuesto “chongo”, el propio Pérsio genera la intriga al contarle a Santiago que pidió a un amigo que le llamara para hacerse más interesante ante él.

Santiago, mientras está en el apartamento, busca trazar un perfil de su compañero a partir de lo que encuentra allí: un cuadro del *Beso* de Klimt (una reproducción auténtica, según el mentiroso Pérsio), revistas pornográficas, marihuana, muchos libros y discos, un

canasto de manzanas rojas. Como dice Benjamin: “Habitar significa dejar huellas” (2019, p. 262), y esas huellas son lo que busca Santiago para acercarse a Pésio.

La propia organización del apartamento juega con la dicotomía revelación/ocultamiento. Al entrar al dormitorio de Pésio, Santiago encuentra un escritorio que, por cómo se encuentra —lleno de libros, con una taza de café vacía encima y un par de anteojos—, sugiere la profesión del otro: es escritor de algún tipo. La organización de los objetos y cómo estos son descritos no solamente sugieren cosas acerca de quien habita ese espacio, sino que llegan a insinuar que esa disposición también puede haber sido armada por Pésio para seducir a su invitado: “*O armário de embutidos de portas azul-marinho levemente entreabertas deixando ver qualquer coisa verde brilhante, talvez um blusão de náilon.*” (p. 132)

Vista desde la ventana del apartamento, la calle es toda iluminación e invitación, lo que le da al apartamento, en oposición, ese aire de abrigo seguro o de “descanso en la locura”, como diría Guimarães Rosa. Revelación y ocultamiento también se hacen presentes en la visión que Santiago tiene desde la ventana. En la disputa por la atención del hombre que apenas mira lo que está afuera desde su ventana, los anuncios apenas visuales parecen hablarle al que los mira en un lenguaje de puros imperativos:

*No escuro viu lá embaixo as cintilações dos faróis dos carros, anúncios luminosos, Minister, Melitta, Coca-Cola, fume, beba, morra, suspensos no ar, flutuantes, naves espaciais, janelas iluminadas nos outros edifícios, luzes às vezes vermelho quente, íntimas como as das boates, vago erotismo nas silhuetas mal desenhadas nos interiores alheios, beijavam-se talvez, acariciavam seios, coxas, dedos mergulhados em pelos humedecidos, atrás das cortinas gemiam baixinho entre plantas desidratadas, gemidos roucos de tenso prazer urbano, dezenas de metros abaixo as poças d'água no asfalto espelhavam o brilho artificial do neón. Pulsante, la noche de sábado reflejada al revés en medio de la calle.* (p. 125)

Los edificios oscuros que ocultan y sugieren siluetas y movimientos remiten y atraen al observador por su carga de misterio, mientras los anuncios luminosos no ocultan nada; al revés, se visten de neón para hacerse más atractivos. Si los edificios atraen por su misterio y por lo que ocultan, los anuncios, a su vez, quieren hacerse lo más visibles posible para que uno no mire otra cosa sino el anuncio mismo. Pésio ha creado su universo particular en la metrópolis, adornando su espacio con canciones, referencias literarias, actrices de Hollywood, los mismos recursos con que CFA adorna sus cuentos.

### 1.3.2 Calle

En “*Pela noite*”, Pésio invita a Santiago a, a través de un juego de roles, borrar el conocimiento previo que uno tenía del otro. Quiere que se hagan desconocidos para que se conozcan otra vez:

*Aí resolvi que nesta noite de inverno em que vamos virar a noite de sábado pelo avesso da noite de julho, ninguém vai falar do que podia ter sido e não foi. (...) Você se chama Santiago e eu me chamo Pésio. Além de evitar amarguras, é superpolitizado (...). Topas os nomes que nos dei? (p. 123)*

Como mencionamos anteriormente, el baile de Pésio funciona como un preludeo a una historia que se repite, es decir, esa danza termina con un último movimiento frustrado en el que Santiago, que debería aceptar su mano para concluir el movimiento, no lo hace. Más adelante en la historia, descubrimos que las noches de Pésio repiten el mismo movimiento frustrado:

*Depois a noite avançaria flácida, lenta como se o tempo tivesse cessado, os membros gordurosos da noite e sua molhada boca negra sem dentes envolvendo seus membros num abraço pegajoso, puta gorda, porca irresistível, que teria quem sabe vontade de chorar mais tarde ou telefonar para alguém a quem pudesse queixar-se longamente choroso, drogado, pedinte, saciado de punhetas secas até dormir sem sentir, sem parar de falar, sem desligar o telefone. (p. 144)*

La noche es descrita como un monstruo femenino, de apariencia grotesca pero irresistible. Las características que la vuelven abyecta y atractiva a la vez tienen que ver con su cuerpo flácido, gordo, grasoso, pegajoso, es decir, su abundante corporalidad. Abundante carne, la carne cristiana que es, según Foucault:

Un cuerpo atravesado por toda una serie de mecanismos llamados ‘atracciones’, ‘titilaciones’, etcétera; un cuerpo que es la sede de las intensidades múltiples de placer y delectación; un cuerpo que está animado, sostenido y, eventualmente, contenido por una voluntad que consiste o no consiste, que se complace o se niega a complacerse. (2022, p. 187)

Según el análisis de Foucault, el concepto de “carne” separa lo mundano (carne) y lo sagrado (alma) dentro de una jerarquía donde el camino hacia la salvación exige la renuncia del primero para el fortalecimiento del segundo. El mecanismo de la confesión del ritual católico produjo una normativa basada en el pecado y la culpa para vigilar la carne, ese

cuerpo sensible constantemente amenazado por el deseo “carnal”. Siguiendo esa valoración cristiana, el cuento nos presenta la noche como esa abundancia de carne, es decir, el abrazo de esa mujer gorda seguido siempre de un sentimiento de frustración, como cuando se interrumpe la danza al sonido de “*Years of Solitude*” al comienzo de la novela. Esa metáfora de la noche como exceso de carne que repele y atrae es importante porque es bajo ese signo de atracción y repulsión que se da el cruising de los dos personajes.

El primer destino de los dos hombres es una pizzería “*absolutamente normal*” (p. 153), como lo aclara Santiago. El lugar “*normal*” está también lleno de gente igualmente “*normal*” que genera el mismo incómodo que sentía Marcelo en medio de su familia normal en *Limite branco*. El simple hecho de que dos hombres coman juntos en una pizzería en un fin de semana puede llamar la atención de los “normales”:

*\_ Vamos, diga alguma coisa. Quer que rasteje a teus pés? Senão eles vão pensar que somos um casal em fase de separação. Ou um par de namorados babões. Onde está seu superego? O que é que você quer que eles pensem de nós, de mim, aqui a teus pés? E em qualquer das hipóteses as mammas cutucarão seus maridos ruins de cama repetindo baixinho, escandalizadas, guarda, amore, questi belli regazzi, Dio mio, veados. (...) As mocinhas se voltaram, curiosas. – Já começaram a olhar, viu? Você quer que pensem isso de você, hein? Que nós somos veados, bichas, baitolas, putos, maricões, chibungos, jaciras, frescos, pêras, homossexuais, invertidos? (p. 159)*

El primer espacio al que los dos hombres concurren está repleto de gente “normal”, es decir, gente que sigue un patrón de comportamiento modelar. Las reglas son impuestas por quienes lo frecuentan; uno tiene que seguir modelos predeterminados de comportamiento, vestimenta y modo de hablar, lo que resalta la importancia de “performar” el género.

El pasaje muestra una preocupación paranoica de Santiago por lo que los otros piensen de él, y la cantidad de apodos evocados para definir de manera despreciativa a los homosexuales revela la importancia que la sociedad otorga a la sexualidad. En el diálogo en la pizzería, Pérsio confiesa el motivo de su paranoia:

*\_ Sabe que quando eu saía na rua as meninas gritavam biiiiiiiicha! Não, não era bicha! nem veado. Acho que era maricas, qualquer coisa assim.*

*\_ Fresco – Santiago disse. – Era fresco que se dizia.*

*\_ Isso. Fresco, elas gritavam. Todas gritavam juntas. Ai-ai elas gritavam. Bem alto, elas queriam ferir. Elas queriam sangue. E eu nem era, porra, eu nem sabia de nada. Eu não entendia nada. Eu era super inocente, nunca tinha trepado. Só fui trepar aqui, já tinha quase vinte anos. E cheio de problemas, beijava de boca fechada. (p. 162)*

El pasaje demuestra la complejidad de definir la homosexualidad. Si homosexualidad define el deseo por personas del mismo sexo, ¿cómo puede ser que alguien que nunca se relacionó con nadie sea leído por los otros como homosexual? Y, más grave, ¿de dónde surge la necesidad de determinar la sexualidad del otro? ¿Por qué buscar ofender a alguien desconocido apenas porque encontramos en esas personas características que no nos gustan? Decir a alguien que aún no se ha relacionado con nadie “gay”, “marica”, “puto”, etc., evidencia que, aunque estos términos definan el deseo de uno, hay rasgos visibles que hacen que la sociedad identifique a alguien como homosexual, sin importar si esa persona se relaciona afectivamente con personas del mismo sexo o del sexo opuesto.

En *Deshacer el género*, Butler busca responder la cuestión de la vulnerabilidad humana: ¿qué vidas merecen ser lloradas? La autora enfatiza la vulnerabilidad de nuestros cuerpos: “Estamos constituidos políticamente en virtud de la vulnerabilidad de nuestros cuerpos.” (2018, p. 36). Butler resalta que nuestro cuerpo se constituye en su relación con el Otro. Nuestra identidad se construye a través de la mirada y de cómo nos relacionamos con el Otro: “Ni mi sexualidad ni mi género son precisamente una posesión, sino que ambos deben ser entendidos como maneras de ser desposeído de, maneras de ser para el otro o, de hecho, en virtud de otro.” 2018, p. 38). El cuerpo es lo que el otro puede identificar en mí. La desposesión es, de alguna manera, entregarse a esa lectura (percepción, prejuicio, deseo) de las personas a mi alrededor. Según Butler, hay una “dimensión pública” del cuerpo de la que uno no puede escapar.

La escena en la pizzería, que hace acordar a Pársio momentos traumáticos de su vida en su pueblo de origen, destaca la importancia que la sociedad heteronormativa da a nuestra “performance de género”. Performance, en sentido teatral, es lo que Pársio quiere que Santiago ponga en práctica: para que la mirada de los otros no los identifique como homosexuales, Pársio exhorta a su amigo a hablar. La performance de la que habla Butler, por otro lado, no es ni voluntaria ni consciente; sin embargo, conlleva el mismo proceso de inteligibilidad. Butler afirma que “performamos” el género en la manera en que nos movemos, hablamos, nos vestimos, etc., todo lo que es legible para el otro. La valoración del éxito o fracaso de esa performance viene de la interpretación del Otro. El modelo de masculinidad se define, no en líneas muy claras ni estables, sino según cada grupo social, a través de su “repetición regularizada y obligada de normas” (2019, p. 145). La norma no es solo internalizada por el sujeto que la reproduce, sino que lo constituye:

Esta iterabilidad [repetición siempre imperfecta] implica que la realización no es un acto o evento singular, sino que es una producción ritualizada, un rito reiterado bajo presión y a través de la restricción, mediante la fuerza de la prohibición y el tabú, mientras la amenaza de ostracismo y hasta muerte controlan y tratan de imponer la forma de la producción pero, insisto, sin determinarla plenamente de antemano. (Butler, 2019, p. 145-146)

Es esa vulnerabilidad del cuerpo ante la lectura que el Otro hace de uno la que llevó a que Pérsio, aunque fuera un adolescente que aún no tenía claro el objeto de su deseo, fuera leído como “*fresco*” (término peyorativo del portugués para caracterizar a los maricas). Por eso podemos decir que, semánticamente, “homosexual” puede estar más cerca de definir el deseo por una persona del mismo sexo, pero los términos peyorativos engloban —y ante todo atestiguan— la lectura que el Otro hace de mi performance de género. Me dirán “puto”, “marica”, “pato” si no logro reproducir de manera convincente el modelo de masculinidad socialmente identificable.

En el diálogo, Pérsio menciona un caso de “anónima tragedia provinciana” de un supuesto homosexual de la provincia de ambos que se ahorcó en plaza pública para ejemplificar lo opresivo que es la vida en el interior. Por eso, aunque en la metrópolis las miradas inquisidoras aún existan, como vemos en ese episodio de la pizzería, por lo menos allí tienen la ventaja del anonimato: a nadie le importa quiénes son. Así como el también desajustado Mauricio de *Limite branco* encontraba refugio en los cuentos de hadas inventados por la empleada, Pérsio cuenta que la lectura de *Peter Pan* fue lo que le hizo más llevadera la vida en el interior:

*Eu fiquei absolutamente apaixonado pelo Peter Pan. Quando eu ia dormir, de noite, queria que aquelas garotas nojentas todas morressem enquanto eu voava sobre a cabeça delas. Para a Terra do Nunca, Peter Pan vinha me buscar toda noite, nós íamos voando para a Terra do Nunca.* (p. 164)

En la pizzería, ambos hablan de sus historias de vida en la provincia y después de la infancia conturbada por el acoso de otros niños que les decían “marica”, las novias, la familia y los otros “maricas” de la provincia. Santiago le cuenta a Pérsio que estuvo viviendo en pareja con un muchacho durante diez años, a lo que él contesta con asombro: “\_ *Dez anos. God! Você deu o cu nesses dez anos?*” (p. 174)

Lo que sigue es una confesión furiosa por parte de Pérsio, que le tiene asco al sexo entre hombres: “*Entre dois homens, amor é igual a sexo que é igual a cu que é igual a*

*merda. Sabe que eu não aguento merda? Amor entre dois homens tem sempre cheiro de merda. Por isso, eu não aguento.*” (p. 176)

Paul Preciado cuestiona la genitalidad del acto sexual como un mecanismo del pensamiento occidental para limitarlo a la categoría de lo natural, es decir, solo un pene y una vagina pueden producir. En su texto *Terror anal* (2009), Preciado resalta el lugar del ano como lugar del tabú. El ano no tiene género, luego es una amenaza a la diferenciación hombre/mujer. Históricamente, el ano ha estado limitado a la expulsión de detritos.

El horror de Pêrsio por el sexo anal es resultado de siglos en los que la arquitectura del cuerpo, como diría Preciado, reservó el ano a su rincón más íntimo y despreciable: “Así nacieron los hombres heterosexuales a fines del siglo XIX: son cuerpos castrados de ano. Aunque se presenten como jefes y vencedores son, en realidad, cuerpos heridos, maltratados.” (Preciado, 2009, p. 136) Cuando dice que el hombre heterosexual nace a fines del siglo XIX, Preciado se refiere a la teoría foucaultiana de que ese período estuvo marcado por los discursos sobre el sexo en el ámbito médico, psicológico y penal. El período en el que hace falta distinguir al heterosexual engendra, obviamente, su opuesto: el homosexual. El cuerpo herido y maltratado es el cuerpo castrado del ano y, el resultado de esa violencia fue que en el hombre heterosexual “el falo apareció como mega- $\$$ -porno-fetiché-asequible de la nueva Disney-heterosexual-land.” (Preciado, 2009, p. 137)

Haciendo la relación con el pasaje en que Pêrsio habla de su admiración por *Peter Pan*, podemos decir que querer ser niño para siempre es huir de esta castración del ano. Es decir, volverse adulto es tener el cuerpo territorializado con sus zonas erógenas muy bien definidas y con un uso prescripto: “Biopolíticamente la edad adulta es eso: la edad del libro y del ano cerrado.” (p. 169) La higiene buscada por Pêrsio, que tomada simbólicamente no es más que la internalización de las normas heterosexuales/capitalistas, también revela el riesgo de la infección por el SIDA. A la enfermedad, Abreu la introduce como la maldición del ángel del cuento “Los zapatos rojos” de Andersen: “\_ *Pois parece assim. Uma maldição. Para sempre. Só acaba quando amputam os pés da moça. Quando você perde um pedaço. Quando você se anula. Quando você renuncia e nunca mais trepa. Em nome da higiene, em nome da.*” (p. 177). De hecho, como veremos en el último capítulo de este trabajo, el SIDA fue utilizado también en favor del discurso heterosexual.

Al discurso pesimista de Pêrsio, Santiago le contesta:

*E se tudo isso que você acha nojento for justamente o que chamam de amor? Quando você chega no mais íntimo. No tão íntimo, mas tão íntimo que a palavra nojo não tem mais sentido. (...) Se tudo isso, se tocar no outro, se não só tolerar e aceitar a*

*merda do outro, mas não dar importância a ela ou até gostar, porque de repente você pode até gostar, sem que isso seja necessariamente uma perversão, se tudo isso for o que chamam de amor.* (p. 179) (énfasis del autor)

El discurso de Santiago va hacia el significado del amor. Amor, para él, es la más profunda intimidad: “*O amor só acontece quando uma pessoa aceita que também é bicho.*” (p. 170). Dos personas que se aman se deshacen de las capas que ponemos para enfrentar el mundo allá afuera. Otra vez nos remitimos a la dicotomía interior/exterior: el enamorado es el que atraviesa el umbral de la intimidad del otro. El concepto de amor de Santiago también se aleja del concepto romántico del amor, una vez que los amantes se desnudan de las convenciones sociales, es decir, de lo que nos hace humanos civilizados, y vuelven a lo animal del puro deseo sin prejuicios. El objeto de nuestro amor no es un sujeto idealizado, sino más bien alguien lleno de imperfecciones, como uno mismo. Pérsio confiesa que posiblemente su crianza en medio de una familia cristiana fue lo que le inculcó los prejuicios que tiene:

*O meu problema é um problema juvenil, de adolescente enrustido. Ou de burguesinho que fez a primeira comunhão e vai se sentir eternamente preocupado com a possibilidade do prazer. Tudo muito cristão. – revirou os olhos – ai, tormentos, cilícios. De repente devo ter parado no Peter Pan. A carne é insuportável, uma espécie de macrobiótica da sexualidade. Só platonismos. Ou sacanagem braba, Dama do Lotação perde.* (p. 180)

En Abreu, los textos más francamente sexuales hacen referencia a pasajes bíblicos y a la moral cristiana. En la obra de CFA no hay demasiadas descripciones explícitas de relaciones sexuales; las hay en “*Terça feira gorda*”, cuyo título ya remite a un feriado cristiano y donde la metáfora de la carne es central. También en “*Sapatinhos Vermelhos*”, que transcurre en el viernes de la pasión, o en “*Noites de Santa Tereza*”, donde nuevamente lo religioso se hace presente ya en el título. Lo más interesante de “*Pela Noite*” son justamente esas dos voces antagónicas: la de Pérsio que, aunque tenga plena conciencia de que su deseo va hacia personas del mismo sexo, tiene su sexualidad atormentada por la culpa. Por eso se siente tan incómodo en la pizzería, pues ha internalizado el discurso homofóbico al punto de creer que hay solo dos caminos posibles: la castidad o la promiscuidad, ambos términos resultantes del concepto cristiano de la carne. La carne/deseo no solo es inferior al espíritu, sino que es una amenaza para él. Uno no puede vivir plenamente en ambos registros: hay que elegir, y el camino de la salvación pasa por la renuncia a la carne en favor del espíritu. Santiago, por otro lado, propone una visión más optimista del amor, pues vivió diez años con

otro hombre hasta que este murió en un accidente: “*A gente cuidava um do outro, não havia dor.*” (p. 185)

Después de la pizzería, los dos hombres van a un boliche donde de inicio se encuentran con “*música muito alta, e vozes, e corpos, e acima de tudo uma espécie de excitação coletiva.*” (p. 189). Ese espacio tampoco agrada a Pêrsio:

– *Parecem todos iguais.*

– *E são. Tipo androides em série. Vestem as mesmas roupas, usam o mesmo cabelo, dizem as mesmas coisas, veem os mesmos filmes, ouvem as mesmas músicas. Não existe uma tal cultura gay? E se acham todos muito originais, muito exclusivos. Odeio guetos.* (p. 190)

Lo que sigue es una discusión acerca de la cultura *gay*. La posición de Pêrsio tiene sus contradicciones, pues si minutos antes se sentía incómodo en la pizzería rodeado de gente “normal”, aunque critique el hecho de que todos en el “gueto” parecen iguales, reconoce que ese es un lugar donde se siente más cómodo: “*Aqui está tudo em casa, não tem aquela mammas repressoras. Nem garotas monstras vaiando em coro.*” (p. 191). Lo que justifica la necesidad de lugares donde los no heterosexuales puedan crear comunidad sin la mirada reprobadora de las “*garotas monstro*”.

Como vemos en Perlongher (2018) y Quinalha (2021), la lucha de los homosexuales por derechos civiles está asociada con la lucha por el espacio urbano. “A la idea de identidad, que define a los sujetos por la representación que ellos mismos se hacen de su práctica o por cierto recorte privilegiado que de ella hace el observador, se yuxtapone la idea de territorialidad.” (Perlongher, 2018, p. 147) Los primeros grupos de militancia homosexual surgen como una reacción a la violencia policial hacia los grupos marginados (primeramente, prostitutas, travestis y michés, y luego cualquier sujeto identificable como homosexual). El crecimiento de la metrópoli produjo espacios a los que Perlongher llama “región moral”:

La noción de ‘región moral’ reposa en una concepción que divide el espacio urbano en círculos concéntricos: un cinturón residencial, otro industrial y el centro – que sirve al mismo tiempo como punto de concentración administrativa y comercial, y como lugar de reunión de las poblaciones ambulantes que ‘sueltan’, allí, sus impulsos reprimidos por la civilización. (Perlongher, 2018, p. 62-63)

El discurso patologizante acerca de la homosexualidad facilitó la marginalización de ese grupo y justificó la violencia del Estado a favor de una “higienización” de la ciudad por medio de la restricción del libre acceso a los espacios públicos. Aunque el Estado brasileño no preveía en sus leyes ninguna criminalización de la homosexualidad, la persecución a los

homosexuales se dio bajo el concepto de “vagancia”, que afectaba no solo a los homosexuales, travestis y michés, sino también a las prostitutas y desabrigados.

El lenguaje que remite a limpieza en “*Pela Noite*” —“*el sexo entre hombres tiene olor a mierda*”— y en Preciado —“la ciudad moderna, con sus adoquines limpios y sus chimeneas contaminantes: anos de cemento por los que des-sublima lo reprimido colectivamente” (2009, p. 136)— es también utilizado por las fuerzas policiales de represión: la cruzada higienista que vio su ápice en los años 80, liderada por el infame comisario Richetti, se llamó “*Operação limpeza*”. Una de las más grandes “regiones morales” de la baja prostitución en São Paulo recibió el apodo *Boca do Lixo* justamente por conformar ese centro de “des-sublimación colectiva”. Por ese lugar empezó el comisario Richetti su “limpieza”.

Pero ¿qué es ese “*gueto gay*” del que habla Pérsio? El análisis de Perlongher muestra una diferencia entre dos tipos de espacios donde la cultura gay se sedimenta: las zonas de prostitución, es decir, las “regiones morales” ya mencionadas, y los espacios de clase media no involucrados con la prostitución. El “*gueto gay*” es, ante todo, un lugar de consumo. Tenemos entonces una diferencia clara entre las “*bocas*”, zonas donde se mezclan homosexualidad y marginalidad (se dice aún hoy en Brasil “*boca de fumo*” a los puntos de venta de drogas), con sujetos siempre en movimiento —el *trottoir* de la prostitución, la deriva, la draga o el *cruising*— y, por otro lado, el gueto, caracterizado por una clientela de consumidores que pueden incluso provenir de las regiones morales, pero que en ese espacio incorporan otros códigos que los “limpian” de cualquier vestigio de marginalidad, facilitando el proceso de territorialización:

Habría, entonces, un doble movimiento. Por un lado, la predilección de los homosexuales por deambular en la ‘región moral’ habría sido históricamente la respuesta a la marginación a la que la sociedad global los condena: ellos habrían encontrado allí un ‘punto de fuga’ para sus deseos ‘reprimidos’ por la moral social (...) Pero el surgimiento de los guetos gays a la moda americana – con su concentración territorial y su identidad totalizadora – expresaría un esfuerzo (y una mutación de sentido) de ese proceso de reterritorialización: las masas fluctuantes son sustituidas por poblaciones localmente fijas. (Perlongher, 2018, p. 72)

A Pérsio todo en el gueto le parece repugnante. La jerga también le incomoda. Se enoja cuando le preguntan si él y Santiago son “*caso*”:

*Pelo amor de Deus, caso, daqui há pouco ia falar em entendido. Que nojo.” (p. 195).  
Se enoja también cuando un muchacho coquetea con ellos: “Veado é foda. (...) No*

*gueto perdeu logo o respeito, já veio invadindo, pedindo bebida, pedindo cigarro. Querendo saber se é caso.”* (p. 194-195).

Estas contradicciones —no sentirse a gusto ni en los lugares “normales” ni en los espacios normalizados del gueto— revelan el proceso por el cual está pasando Pésio en su “paseo del esquizo”. A Pésio, que ha huido de la normalización de su provincia/familia, le molesta también la normalización superficial y consumista del gueto. El *cruising* de “*Pela Noite*” quiere ser libre de cualquier norma/territorialización, como en el paseo del esquizo:

*Um pouco de ar livre, uma relação com o fora. Por exemplo, o passeio de Lenz reconstituído por Büchner. É diferente dos momentos em que Lenz se encontra na casa do seu bom pastor, que o força a se ajustar socialmente em relação ao Deus da religião, em relação ao pai, à mãe. No seu passeio, ao contrário, ele está nas montanhas, sob a neve, com outros deuses ou sem deus algum, sem família, sem pai nem mãe, com a natureza.* (Deleuze y Guattari, 2011, p. 12)

Como el esquizo de Deleuze y Guattari, Pésio está en movimiento: no tiene una meta a alcanzar, no sabe lo que quiere, solo desea algo que no sea ni la normatividad heterocentrada de su familia ni la homonormatividad que, para él, es la “sacralización de la bobada”.

*E são todos exatamente assim. Felizes, descontraídos, sem problemas. Leves, levíssimos. Soltos, sem culpas nem traumas. Todos muito bem vestidos com os modelinhos que trouxeram de Nova York, todos adoram Nova York. Todos muito bem amados. Musculosinhos, liberadinhos, burrinhos. Umas gracinhas.* (p. 190-191)

El pasaje es claramente irónico. Pésio no cree en el aparente “todo está bien” de quienes frecuentan el gueto gay. Principalmente después del SIDA, la ilusión de que los homosexuales habían logrado superar el prejuicio se desvaneció, como afirma Abreu en una crónica de 1987: “*O vírus era real. E matava. (...) Aí começaram as confusões. A pseudotolerância conquistada nos últimos anos pela liberação homossexual desabou num instantinho.*” (Abreu, 2014b, p. 66)

El tercer espacio del *cruising* que llevan a cabo Pésio y Santiago es otro boliche aún más movido que el anterior, pero lo que llama la atención son las luces. Pareciera que las luces que se multiplican por la ciudad en los anuncios se potencian aquí: “*Suspensa no teto, sobre a pista uma esfera de pedaços de vidro girava jorrando facho de luz em todas as direções.*” (p. 206). En este punto, ambos personajes ya están muy alterados por la bebida y las luces dificultan aún más la comunicación entre ellos. Santiago se quita sus lentes pues quiere sumergirse en el trance que le provocan las luces, haciéndole ver serpientes coloridas.

Saliendo del último boliche, la calle es distinta, como si la noche evolucionara hasta el estado de embriaguez en el que se encuentran los dos compañeros:

*Depois os bares, calçadas cobertas de cores e desejos, carros parados en el medio de la calle, motos, algunas frases, ciertos olhares, convites, palabras partidas, rapazes de brazos cruzados, manos entre las piernas, encostados en la pared, travestis, policías tolerantes entre el olor a porra y marihuana – y como una fiebre, en el interior de la follaje denso, una fiebre colectiva llenando el aire de temblores, ardensias, delirios, malaria, dientes rechinantes, promesas, convites, rostros distorsionados por las luces artificiales, las luces crudas del mercurio revelaban marcas profundas de la noche. (p. 213)*

En la noche de la metrópolis el deseo tiene rienda suelta. El juego de revelación y ocultamiento invita a perderse por las esquinas, como Santiago, también confundido por las luces del boliche, que se perdió y solo despertó de su trance cuando se dio cuenta de que un desconocido lo masturbaba en medio del ruido y la oscuridad del bar. El juego de revelación/ocultamiento proporcionado por la oscuridad de la noche con su iluminación artificial hace de la ciudad el único lugar habitable para los queers, una vez que, igual que en el boliche, uno puede hacerse invisible y escapar a la mirada de las “garotas monstro” en medio de la multitud de gente, del ruido y de las luces de los anuncios que ciegan y la oscuridad de la noche que los oculta.

### **1.3.3 Apartamento**

Dejando el último boliche, Santiago confiesa su preferencia por el día: “*\_Não diria que foi uma noite especialmente brilhante, não? As noites não são brilhantes. As manhãs sim. Por isso eu queria.*” (p. 217)

Al final de la noche, Pérsio siente que algo le falta, como en la canción del comienzo del texto que terminó como un movimiento frustrado ante la declinación de Santiago en completarlo. Ahora pasa lo mismo, pero esta vez Santiago, por fin, accede: “*Só sei que dentro de mim tem uma coisa pronta, esperando acontecer. O problema é que essa coisa talvez dependa de outra coisa para acontecer.*” (p. 218) En un primer momento Santiago rechaza la invitación de Pérsio para entrar al apartamento, pero cuando este ya está en casa lamentando su soledad, suena el timbre y Santiago entra:

\_ *Resolveu aceitar aquele chá, Santiago?*

\_ *Eu não me chamo Santiago – ele disse.*

(...)

\_ *Eu também não me chamo Pêrsio. Portanto, não nos conhecemos. O que é que você quer?*

*Él sonríe. Estende las manos, lo toca también. Vontade de pedir silêncio. Porque não seria necessária mais nenhuma palavra um segundo antes ou depois de dizerem ao mesmo tempo:*

\_ *Quero ficar com você.*

*Provaram um do outro no colo da manhã. E viram que isso era bom. (p. 226)*

El movimiento interrumpido al son de “*Years of Solitude*”, al comienzo de la novela, se cumple ahora con el movimiento de Santiago. Ambos encuentran el entendimiento mutuo al verbalizar al mismo tiempo el “*quero ficar com você*”. La última frase hace referencia al texto bíblico donde Dios, luego de haber creado el universo, concluye que lo creado ha sido bueno: “Y dijo Dios: haya luz, y hubo luz. Y vio Dios que la luz era buena, y separó la luz de las tinieblas.” (Génesis 1:3-4). La vuelta de Santiago al apartamento marca un tipo de renacimiento o recomienzo; ambos se desnudan de sus personajes para conocerse otra vez, ahora bajo la luz, no la luz artificial de la noche, sino la luz de la mañana. El juego de revelación/ocultamiento ha dado lugar a la plena revelación, y el afuera/adentro se resuelve con la irrupción de Santiago en la intimidad/casa de Pêrsio. Ahora sin culpa (“*e viram que isso era bom.*”)

Es en el *cruising* por la noche de São Paulo que Pêrsio y Santiago, desposeídos de modelos con los que puedan identificarse —una vez que el modelo triangular edípico no les sirve, pero tampoco la vida aparentemente superflua del “gueto” les parece satisfactoria—, encuentran en ese primer contacto conflictivo la posibilidad de otra relación. Pêrsio, para quien el amor entre hombres olía a mierda, abre finalmente las puertas de su casa para recibir a Santiago. Ambos se desnudan de sus personajes para comenzar un tipo de relación nueva para ambos. Así como en los demás “cuentos de hadas” de Abreu, el final queda abierto, pues lo que realmente importa es el camino por recorrer.

## 2. Te ofrezco fresas mohosas o de como Caio Fernando Abreu envenenó la juventud brasileña

*Eu, baderneiro, me tornei cavaleiro,  
Malandramente, pelos caminhos.  
Meu companheiro, armado até os dentes,  
Já não há mais moinhos  
Como os de antigamente.*

—João Bosco y Aldir Blanc, “*O cavaleiro e os moinhos*”.

En el texto *Terror Anal*, Paul B. Preciado preconiza una forma diferente de lucha política que se opone a la violencia bélica del siglo XX. Según el autor, los movimientos feministas y homosexuales, bajo la influencia revolucionaria de Mayo del 68, fundan otra modalidad de acción política que denomina “política del ano”, en oposición a la lucha armada:

Esas micropolíticas de maricas, bolleras, travestis y transexuales se oponen al modelo tradicional de la política como guerra (tanto biopolítica como tanatopolítica hallan sus referencias en la guerra como único modelo de control), y proponen un nuevo modelo de política como relación, fiesta, comunicación, autoexperimentación y placer. (Preciado, 2009, p. 148).

Preciado se refiere a la contracultura, caracterizada en un primer momento por su oposición a la violencia destructora de la guerra, bajo consignas como “haz el amor, no la guerra”. La lucha se desplaza así al terreno del deseo, es decir, a la manera en que cada persona vive su deseo: si sigue el “buen camino” (una vez más, una metáfora tomada de los cuentos de hadas) de elegir una carrera universitaria, encontrar un trabajo formal, constituir una familia heterosexual y tener hijos. La contracultura fue, por lo tanto, como su propio nombre indica, una reacción contra un modelo preestablecido. No desarrolló las características productivas de una subcultura, sino que se limitó a adoptar una postura reactiva frente a aquello que era socialmente impuesto.

Buscamos en *Contraculture: Alternative Arts and Social Transformation in Authoritarian Brazil* (2016), de Christopher Dunn, una definición del término:

*Despite its applicability to a wide range of contexts, ‘counterculture’ generally refers to forms of social and cultural dissent in the United States, Europe and Latin America during the 1960s and 1970s. The counterculture flourished primarily in the United*

*States, with its strong tradition of individualism, its obsession with youth, and its highly developed culture industry.* (Dunn, 2016, p. 5)

Para Heloísa Buarque de Holanda, la contracultura fue una “cuestión de fe” de una generación:

*A presença da fé fundamental que iluminou o projeto libertário da contracultura. A fé que orientou o sonho cujo primeiro grande impulso vem dos ‘rebeldes sem causa’ de Elvis e Dean; que se define com a ‘grande recusa’ da sociedade tecnocrática pelo flower power ao som dos Beatles e dos Rolling Stones; e que ganha, de forma inesperada, uma nova e mágica força no momento em que Lennon declara drasticamente: o sonho acabou.* (Holanda, 2018 p. 754)

Tanto el pasaje de Dunn como el de Holanda muestran que la contracultura no fue un movimiento organizado con un programa claro de intervención política, sino, más bien, una actitud de reacción de una juventud insatisfecha con los rumbos que tomaba la sociedad de su tiempo. La historia de la contracultura es la historia del hijo contra el padre. Una vez más, volvemos al esquizo deleuziano: “El fordismo, heredero de las secuelas de la violencia de las dos guerras mundiales sobre el psiquismo, era, como Deleuze y Guattari pusieron de manifiesto, esquizofrénico” (Preciado, 2022, p. 25). El esquizo de Deleuze y Guattari no es solamente, como hemos visto hasta ahora, aquel que huye de la triangulación edípica, sino también quien escapa a la producción mecánica y masiva de la sociedad fordista. El paseo del esquizo contracultural es el eterno *On the Road* de Jack Kerouac.

En este nuevo capítulo del paseo esquizofrénico de la Caperucita Roja de los cuentos de hadas urbanos de Abreu, analizaremos su relación con la contracultura. La crítica brasileña suele vincular el nombre de Abreu con ese movimiento. La edición de 2018 de los cuentos completos, publicada por la editorial Companhia das Letras, lleva en la contraportada la frase: “*Toda a prosa breve do autor mais visceral da contracultura brasileira*”. Una vez analizado el elemento urbano del cuento de hadas en CFA, nos centraremos ahora en el período histórico, que no define la totalidad de la obra del autor, como parece sugerir dicha edición, pero que entendemos como una etapa importante del recorrido que estamos analizando: el capítulo contracultural.

Las preguntas que orientan este capítulo son las siguientes: ¿Qué características aproximan la escritura de Abreu a la contracultura? ¿Cómo trató el cuento de hadas urbano de Abreu la cuestión política durante la dictadura cívico-militar brasileña?

Aunque la producción más claramente contracultural de Abreu se encuentre en los textos de la década de 1970 —*O Ovo Apunhalado* (1975) y *Pedras de Calcutá* (1977)—,

nuestro análisis se centrará en el volumen publicado en 1982, *Morangos Mofados*, que aborda la dictadura de manera retrospectiva. La elección de esta obra responde a varias razones. En primer lugar, nos pareció que en *Morangos Mofados* el tono político e histórico resulta central para la comprensión de los cuentos, desde sus propios títulos: tanto las “fresas mohosas” evocadas en el título como términos utilizados repetidamente, como *companheiros* y *sobreviventes*, remiten al contexto histórico.

Otra razón para la elección de este libro son los análisis críticos presentes en la edición de Companhia das Letras (2018), en el estudio de Dunn (2016) y en el célebre artículo de Heloisa Buarque de Holanda, *Hoje não é dia de rock* (1982), que dan cuenta tanto del éxito editorial de *Morangos Mofados* como del lugar central que ocupan en la obra de Abreu cuentos como *Os Sobreviventes*, *Aqueles Dois* y *Sargento Garcia*.

Este capítulo se inicia con el análisis de algunos textos que permiten situar el momento histórico, con especial atención a la producción cultural del período. A continuación, abordaremos el análisis de los cuentos. Los relatos *Diálogo*, *Os Sobreviventes* y *Os Companheiros* nos acercan a la propuesta de Abreu de trazar un retrato de su tiempo. Posteriormente, leeremos *Terça-Feira Gorda* y *Aqueles Dois*, centrándonos en la cuestión de la sexualidad transgresora como arma política —la “política del ano” a la que se refiere Preciado—. Finalmente, analizaremos la crítica a la masculinidad propia del modelo militar presente en el cuento *Sargento Garcia*.

## 2.1 Contexto Social – ¡por la familia, con Dios por la libertad!

El régimen militar instaurado en 1964 en Brasil surgió no solamente como una respuesta a cuestiones de carácter económico —es decir, como una reacción del capital ante el fantasma del comunismo—, sino también bajo la bandera de la defensa de valores morales y religiosos. Un hecho importante para el impulso de las fuerzas militares en su intervención en la política fue precisamente la *Marcha da Família com Deus pela Liberdade* en São Paulo. Según Schwarz (1978):

*Agora, no rastro da repressão de 64, era outra camada geológica do país quem tinha a palavra. (...) tesouros de bestice rural e urbana saíram à rua na forma das ‘Marchas da família, com Deus pela Liberdade’, movimentavam petições contra divórcio, reforma agrária e comunização do clero, ou ficavam em casa mesmo rezando o ‘Terço em Família’, espécie de rosário bélico para encorajar os generais.*  
(p. 70)

Es evidente el carácter conservador de quienes apoyaron el golpe. Según Schwarz, el período modernizador que precedió a los acontecimientos de 1964 se caracterizó por la prevalencia y la hegemonía de la ciudad como símbolo del desarrollo y, en el plano cultural, como el espacio de una intelectualidad formada mayoritariamente por corrientes de izquierda que reivindicaban, entre otras demandas, la reforma agraria y que, por lo tanto, se oponían directamente a la derecha latifundista. Para la intelectualidad modernista de la época, el interior representaba el atraso. Como sostiene Schwarz: “*nesse período aclimatizou-se na fala cotidiana, que se desprovincializava, o vocabulário e também o raciocínio político da esquerda*” (1978, p. 64). La adhesión de los sectores conservadores a la intervención militar surgió, pues, como una revancha contra las fuerzas progresistas.

La defensa de la moral se mezclaba con el anticomunismo que impulsó el golpe. Por lo tanto, los enemigos que debían ser eliminados no se limitaban a los militantes políticos y activistas sociales, sino también a los homosexuales<sup>3</sup>.

*O anticomunismo se articulava com valores morais conservadores na produção de políticas repressivas de Estado contra pessoas LGBT pelo risco que estas representavam à ‘família’, a ‘moral’ e aos ‘bons costumes’.* (Green y Quinalha, 2018, p. 20).

El contexto político posterior a 1964 influyó profundamente en gran parte de la producción intelectual del país. Flora Süssekind (2003), en su ensayo *Literatura y vida literaria*, muestra que esta relación no se estableció únicamente a través de la censura. En distintos momentos, el régimen adoptó estrategias diversas (ya fuera compitiendo con la producción cultural, censurándola o cooptándola), y las obras publicadas durante el período se vieron directamente afectadas por la situación política del país. Süssekind identifica una primera etapa que se extiende desde 1964 hasta 1968, durante la cual el régimen apostó por una “estética del espectáculo”. En otras palabras, al Estado le interesaba, en un primer momento, captar a las masas mediante el lenguaje cada vez más popular de la televisión, mientras que la producción intelectual comprometida permanecía restringida a círculos ilustrados.

La censura se convirtió en la estrategia privilegiada del régimen recién a partir de la promulgación del Acto Institucional n.º 5 (AI-5), en 1968. Aunque tenían un alcance muy limitado en comparación con la televisión, los medios tradicionales (literatura, cine y teatro)

---

<sup>3</sup> Utilizaremos en ese capítulo el término homosexual por se tratar del término privilegiado en los años 70 en el contexto brasileño tanto en el discurso patologizante como en el de los grupos de “liberación” que emergieron en ese período.

constituían, antes de 1968, un campo cultural dominado por la izquierda. Como escribió Schwarz: “*Apesar da ditadura da direita, há relativa hegemonia cultural da esquerda no país (...) nos santuários da cultura burguesa a esquerda dá o tom*” (1978, p. 62). La respuesta del campo cultural al régimen después de 1968 se volvió cada vez más criptográfica, en un intento por eludir la censura.

La cultura posterior a 1968 “trata de aprender a vivir bajo el imperio de la censura, de la arbitrariedad” (Süssekind, 2003, p. 12). Según la autora, la censura fue inicialmente más rigurosa con el cine, la música y el teatro que con la literatura. Esto se debió al mayor alcance de aquellos medios en comparación con el mercado editorial impreso, que apenas llegaba a pequeños grupos intelectualizados. Sin embargo, debido principalmente a los elevados costos que implicaba la producción cinematográfica, los propios productores, ante la posibilidad de una prohibición estatal, aplicaban una suerte de autocensura previa. Como consecuencia, el número de películas censuradas fue menor que el de libros prohibidos. Dado que gozaba de mayores facilidades de publicación, la literatura de ese período pudo asumir mayores riesgos y ocupó un lugar estratégico como instrumento de denuncia social:

Completar las lagunas de información de los diarios y vehículos masivos, aprovecharse de su propio carácter artesanal y de un conocimiento previo de su público restringido: éstas son algunas de las preocupaciones de la producción literaria durante los años 70. (Süssekind, 2003, p. 16).

El régimen militar respondió con un endurecimiento de la censura que incluyó desde la confiscación de libros en librerías, bibliotecas y editoriales hasta allanamientos de domicilios particulares y el encarcelamiento de intelectuales. La última estrategia adoptada por el régimen, después de 1975, fue la cooptación de autores mediante políticas de incentivo a la producción literaria, a través de concursos, premios y programas de coedición.

El estudio de Süssekind identifica, por lo tanto, dos modalidades de escritura características de las publicaciones del período. Por un lado, una escritura referencial, cercana al periodismo, de gran éxito editorial, caracterizada por lo documental, lo alegórico o incluso lo confesional en su relación con la experiencia política. Por otro, una escritura más elaborada desde el punto de vista formal, cuya obra de Abreu constituye un ejemplo paradigmático:

Caio Fernando Abreu no se limita a describir el horror (...) o a reflexionar sobre la posible lógica que regía la tortura (...). En su caso el procedimiento es muy diferente. No se está registrando el acontecimiento, ni haciendo un documento, diario o testimonio de la experiencia vivida, sino literatura. (Süssekind, 2003, p. 70).

Lo que diferencia ambos polos, según Sússekind, es su relación con la referencialidad. Están aquellos textos que se aproximan a ella y hablan directamente de la dictadura, y aquellos que se distancian mediante “la elipsis o el chiste” (p. 17). En el análisis que realiza del cuento *Garopaba mon amour*, Sússekind sostiene que lo específicamente literario reside en el procedimiento formal desplegado por la escritura:

De ahí, la necesidad de que no solo se proporcione un perfil alegórico de la figura del torturador, haciendo de él un personaje con hablas propias en vez de una simple abstracción, y de que se incorpore al modo mismo de narrar la tensión de lo que se narra. Tensión que se acentúa por la transformación de lo que sería un diálogo en un relato corrido, en el que órdenes, preguntas, voces, insultos, amenazas y una que otra descripción se suceden cada vez más enmarañados, como los largos cabellos del interrogado.” (Sússekind, 2003, p. 71).

La elaboración formal es, según puede desprenderse de la lectura de Sússekind, aquello que distingue la obra de Abreu de otras producciones de menor complejidad estética del período. En sus textos, tema y procedimiento se entrelazan: la tensión no reside únicamente en la situación representada, sino también en los recursos lingüísticos utilizados para representarla. Las referencias se encuentran incorporadas al propio tejido textual, como ocurre en la relación entre el cabello enmarañado del torturado y el discurso igualmente enmarañado del torturador.

La relación de Abreu con la dictadura se estableció menos a través de una literatura explícitamente comprometida que mediante una oposición sostenida a los valores promovidos por los sectores conservadores que respaldaban al régimen. En este sentido, su obra puede considerarse profundamente contracultural. El régimen militar no hizo sentir su presencia únicamente mediante actos de censura y persecución política; también permeó la vida cotidiana de la población de múltiples maneras.

Ese es precisamente el ámbito sobre el que trabaja Abreu. Aunque escribió cuentos que abordan directamente la represión, su obra constituye, sobre todo, un retrato de la vida privada bajo la dictadura. En ella sobresale el carácter urbano, poblado por sujetos marginados y atravesado por diversas formas de violencia. Es en ese contexto donde la presencia del régimen se vuelve perceptible.

Abreu no produjo una literatura documental, como aquella que, según Sússekind, predominó durante el período, ni tampoco una literatura confesional. El difícil contexto político aparece en sus relatos de maneras más indirectas. En *Sargento Garcia*, por ejemplo, no se habla explícitamente del régimen; en cambio, el cuento construye una parodia de la

masculinidad viril asociada a la institución militar. La amenaza que representa la literatura de CFA surge precisamente de esa capacidad de cuestionar y desmontar los valores que el régimen pretendía imponer.

## 2.2 Te ofrezco fresas mohosas

*Achava belo, a essa época, ouvir um poeta dizer que escrevia pela mesma razão por que uma árvore dá frutos. Só bem mais tarde viera a descobrir ser um embuste aquela afetação: que o homem, por força, distinguia-se das árvores, e tinha de saber a razão de seus frutos, cabendo-lhe escolher os que haveria de dar, além de investigar a quem se destinavam, nem sempre oferecendo-os maduros, e sim podres, e até envenenados.* (Osman Lins, como se cita en Abreu, 2018, p. 315)

La cita que abre el conjunto de cuentos nos ayuda a vislumbrar el tono de las historias que siguen. *Morangos Mofados* (1982) está atravesado por un sentimiento de derrota y desilusión frente a un régimen que se prolongó durante casi dos décadas. El autor, como sugiere la cita, “tenía que saber la razón de sus frutos”, y *Morangos Mofados* marca un momento de compromiso político en la escritura de Abreu. Si bien esta preocupación ya estaba presente en sus dos volúmenes de cuentos anteriores, en este libro el contexto político (es decir, no solamente los problemas sociales, sino también el propio régimen autoritario) se convierte en el eje que articula las distintas historias. Ya no se trata únicamente de entretener: hay que hablar de aquello que resulta incómodo, doloroso o desagradable.

Las “fresas mohosas” son los frutos de una generación que “*ansiava pelo fim da década do sufoco, que afirmava a necessidade de que ela acabasse para que o sonho pudesse recomeçar*” (Kaminski, 2019, p. 217). La década de 1970 terminó sin que se concretara el sueño de una transformación efectiva de la situación política. De allí proviene el moho que impregna el libro: el viaje hacia los *Strawberry Fields Forever* —“*Let me take you down, because I'm going to Strawberry Fields*” (John Lennon y Paul McCartney)— quedó atrás, en los años setenta. Ahora, las fresas aparecen cubiertas por el moho de una dictadura que parece prolongarse indefinidamente.

*Um forte contingente jovem vislumbrou formalmente a viagem para o outro lado da margem, que oferecia naquela hora uma atração irresistível enquanto espaço de construção de um possível novo mundo, strawberry fields forever. Pois bem, Morangos mofados fala desse tempo, de seus atores, das expectativas e dos resultados dessa viagem.* (Holanda, 2018, p. 754)

*Morangos Mofados* se sitúa en el período de apertura política, cuando ya habían quedado atrás los años más duros de la represión. Según Hollanda (2018), el libro habla de una época en la que toda una generación fue impulsada por ideales contraculturales, encarnados primero por los “rebeldes sin causa”, luego por el movimiento *flower power* y, finalmente, por la constatación de que “el sueño terminó”. Como afirma la autora: “*Em Morangos Mofados a viagem da contracultura é refeita e checada em seu ponto nevrálgico: a questão da eficácia do ser ‘sonho-projeto’*” (p. 755). Según Hollanda, mientras numerosas obras publicadas en la década de 1980 daban cuenta de la experiencia de la lucha armada —los relatos editorialmente exitosos a los que se refiere Sússekind—, la experiencia de la resistencia desde la trinchera contracultural todavía carecía de una narración propia. Ese vacío fue precisamente el que *Morangos Mofados* consiguió llenar.

### 2.3 Diálogo - ¿Sos mi compañero?

El cuento que abre el libro es, como indica su título, un diálogo entre dos personas. No hay ningún tipo de descripción ni referencias que permitan saber dónde están los personajes o quiénes son. Se los identifica simplemente como A y B. Sabemos únicamente que se trata de dos hombres por el uso del sustantivo *companheiro* en masculino. Debido a la ausencia de referencias espacio-temporales que contextualicen el intercambio, el texto se vuelve ambiguo desde el comienzo hasta el final.

Todo empieza con una frase simple que abre el camino a múltiples interpretaciones y activa la paranoia del interlocutor: “A: *Você é meu companheiro*. B: *O que é que você quer dizer com isso? (...) Tem alguma coisa atrás, eu sinto*” (Abreu, 2018, p. 319). Una primera característica llamativa es que el diálogo se presenta invertido. En lugar de comenzar con una pregunta a la que un interlocutor responde, sucede lo contrario: el personaje A enuncia una afirmación acerca del personaje B: “*Você é meu companheiro*”. Es entonces el personaje B quien formula las preguntas: “*Hein?*”, “*O que é que você quer dizer com isso?*”.

Lo que genera la confusión y la dificultad comunicativa entre ambos personajes es, en primer lugar, la carga semántica de la palabra *companheiro*. Se trata de un término que adquiere significados diferentes según el contexto. En el ámbito de la lucha política, *companheiro* es la forma en que los militantes de izquierda, especialmente dentro del Partido Comunista, se dirigen unos a otros. En ese sentido, la frase “*você é meu companheiro*” puede interpretarse como un acto de identificación. El otro reconoce su pertenencia a la militancia política, lo que, en el contexto del régimen militar, justifica la paranoia del personaje B ante

la duda de si su interlocutor es realmente un igual o un infiltrado del régimen. No debe olvidarse que muchos partidos de izquierda actuaban en la clandestinidad y que sus militantes sufrían persecución política.

Otra interpretación posible de la frase “*você é meu companheiro*” remite al ámbito afectivo. El término *companheiro* también se utiliza para designar a una pareja homosexual. Las relaciones homoafectivas, debido a su histórica posición marginal, han enfrentado dificultades para definir los términos con los cuales nombrarse a sí mismas. ¿Deben reutilizarse las categorías empleadas por las parejas heterosexuales para referirse a las uniones homosexuales? En este sentido, el significado de *companheiro* dentro de la jerga homosexual también puede resultar ambiguo. ¿No estaría funcionando como una contraseña destinada a identificar a otro homosexual? Del mismo modo que en el contexto político, el término serviría para que un sujeto subversivo —ya sea en términos políticos o sexuales— reconozca a otro miembro de su grupo. Pero “*você é meu companheiro*” también puede funcionar como una manera de reconocer que una relación ha adquirido un carácter más estable o serio. Existe entonces la necesidad de nombrarla: eres mi *companheiro*.

Este cuento establece el tono general del libro. *Morangos Mofados* es un volumen cuyas historias giran en torno a estos dos grandes ejes: lo político y lo sexual. En los relatos que analizaremos aparece recurrentemente el encuentro entre dos sujetos que se reconocen mutuamente. Desde el punto de vista formal, dado que el diálogo entre los personajes gira exclusivamente alrededor de su relación y de la confusión generada por el término *companheiro*, corresponde al lector imaginar el contexto en el que se encuentran. Como señalamos anteriormente, el género de los personajes solo puede inferirse a partir del uso de dicho término en masculino. La confusión que ambos experimentan tampoco se describe directamente, sino que debe deducirse a través del propio desarrollo del diálogo:

*B: Não é disso que estou falando.*

*A: Você está falando do quê, então?*

*B: Eu estou falando disso que você falou agora.*

*A: Ah, sei. Que eu sou teu companheiro.*

*B: Não, não foi assim: que eu sou teu companheiro. (Abreu, 2018, p. 319)*

El propio título del cuento tampoco ofrece ninguna pista acerca de su contenido. Se limita a anunciar un *Diálogo*. Que ese diálogo esté marcado por malentendidos y que registre únicamente la confusión de sus participantes revela la dimensión irónica del texto. Si se lo lee en el contexto político en el que fue publicado, la falla comunicativa surge del miedo a ser descubierto. Si se lo interpreta como un diálogo entre amantes, la dificultad para

expresarse proviene del temor al compromiso y de la complejidad que supone nombrar una forma de relación que subvierte el orden heteronormativo. Tanto en el ámbito político como en el afectivo, el diálogo aparece como una práctica problemática y precaria.

Este personaje sin nombre, en busca de su *companheiro*, surge de la necesidad que tiene el sujeto transgresor de crear comunidad: un grupo con el cual identificarse cuando percibe que no encaja en los modelos hegemónicos. Del mismo modo, los grupos políticamente marginados, considerados subversivos, conviven con un proceso simultáneo de ocultamiento y reconocimiento como estrategia de supervivencia: ocultamiento frente a la norma —el régimen militar o la heterosexualidad obligatoria— para escapar a la violencia, y reconocimiento —tú también eres subversivo, tú también eres homosexual— para hacer posible la construcción de una comunidad.

#### **2.4 Os sobreviventes – El “*desbunde*” es el camino**

Este cuento es particularmente representativo del espíritu desilusionado que John Lennon expresa en la canción *God* (1970), cuando anuncia que “*the dream is over*”. Dos personajes sin nombre, un hombre y una mujer, se encuentran para despedirse. Todo el relato está escrito en un único párrafo, y la narración oscila constantemente entre la primera y la tercera persona. El personaje masculino, que se marcha hacia un destino incierto —“*Sri Lanka, quem sabe*” (p. 321)—, opta por el *desbunde*. Según Dunn (2016), *desbunde* es el término acuñado por la izquierda brasileña para referirse a quienes abandonaron la lucha armada. Como explica el autor: “*desbunde captured a particular sensibility among youth who were radically disillusioned with political and social life under military rule and sought alternative paths to personal freedom.*” (Dunn, 2016, p. 40).

El *desbunde* suele representarse a través de la figura del hippie, que adopta una postura individualista frente a la desilusión producida por la sociedad de consumo, de la cual busca alejarse para crear formas alternativas de comunidad. Los *sobreviventes* del cuento hablan de su trayectoria política como una lucha fracasada, una experiencia que, vista retrospectivamente, parece no haber valido la pena:

*Ai que gracinha nossos livrinhos de Marx, depois Marcuse, depois Reich, depois Castañeda, depois Laing embaixo do braço, aqueles sonhos colonizados nas cabecinhas idiotas, bolsas na Sorbonne, chás com Simone e Jean-Paul nos 50 em Paris, 60 em Londres ouvindo Here Comes the Sun, little darling, 70 em Nova York dançando disco music no Studio 54, 80 a gente aqui mastigando essa coisa porca sem*

*conseguir engolir nem cuspir fora nem esquecer esse azedo na boca.* (Abreu, 2018, p. 322)

La mujer del cuento habla irónicamente de sus experiencias juveniles, que comienzan con el marxismo, pasan por teóricos vinculados a la liberación sexual y al uso de drogas, y llegan a figuras de la antipsiquiatría como Ronald Laing. La vida romántica del intelectual —inspirada por los existencialistas en los años cincuenta, por el rock en los sesenta y por la *disco music* en los setenta— desemboca, en los años ochenta, en la desilusión y la resaca de una generación que, llegada a la madurez, experimenta la derrota de no haber conseguido transformar el mundo.

*Você em Sri Lanka bancando o Rimbaud (...) Quanto a mim, a voz tão rouca, fico aqui mesmo comparecendo a atos públicos, pichando muros contra usinas nucleares, em plena ressaca, um dia de monja, um dia de puta, (...) um dia de merda enquanto seguro aquele maldito emprego de oito horas diárias para poder pagar essa poltrona de couro onde nesse exato momento vossa reverendíssima senta sua preciosa bunda.* (Abreu, 2018, p. 321)

Por momentos habla la mujer en primera persona; en otros, lo hace el hombre. No siempre resulta claro quién enuncia cada fragmento. Todos estos recursos contribuyen a resaltar el tono de desahogo que caracteriza el relato. Bajo los efectos del alcohol, la mujer expresa sin reservas su desencanto con la propuesta contracultural. Después de todo lo vivido, termina sucumbiendo a la vida reglamentada que antes combatía: “*Caímos exatamente na mesma ratoeira, a única diferença é que você pensa que pode escapar, e eu quero chafurdar na dor deste ferro enfiado no fundo da minha garganta seca que só umedece com vodca*” (p. 323). El hombre, fiel a los valores contraculturales, opta por el *desbunde*; es decir, abandona todo aquello que presupone una vida “normal” (familia, trabajo, patria) para aventurarse en tierras extranjeras. En este sentido, el *desbunde* puede entenderse como una forma de desterritorialización en el sentido propuesto por Deleuze y Guattari (2020). Frente al aparato de Estado y a las formas territorializadas de organización —“familia, raza, sociedad o civilización” (p. 25)—, el sujeto nómada elige la ruptura: “Antes la imperceptible ruptura que el corte significativo. Los nómadas han inventado una máquina de guerra frente al aparato de Estado” (p. 35). Los nómadas “hacen rizoma” constantemente: “*Sri Lanka, quem sabe? ela me pergunta, morena e ferina, e eu respondo porque não?*” (Abreu, 2018, p. 321). El sujeto nómada (nombre que recibe el esquizo en *Mil mesetas*) no reconoce fronteras

geográficas estables; para él existe únicamente la superficie abierta de la tierra. Como afirman Deleuze y Guattari:

Un rizoma o multiplicidad no se deja codificar, nunca dispone de dimensión suplementaria al número de sus líneas (...) Las multiplicidades se definen por el afuera: por la línea abstracta, línea de fuga o de desterritorialización según la cual cambian de naturaleza al conectarse con otras.” (2020, p. 17)

El nómada se encuentra siempre en proceso de transformación. Ese proceso deriva de su contacto permanente con el exterior; vive la naturaleza como “*processo de produção*” (Deleuze y Guattari, 2020a, p. 14).

La narradora-personaje, embriagada, sin embargo, ya no cree en esa posibilidad de libertad: “*caímos na mesma ratoeira, a única diferença é que você pensa que pode escapar*”. Esa es la voz que establece el tono de *Morangos Mofados*. El tiempo del *desbunde* ha quedado atrás porque la utopía por la que luchaban nunca llegó a realizarse. Los personajes de los cuentos que siguen son precisamente aquellos que permanecieron, como esta mujer, y que desean “*chafurdar na dor deste ferro enfiado no fundo da minha garganta seca que só umedece com vodca*”. Al despedirse de su amigo, la mujer le desea que conserve la fe: “*te desejo uma fé enorme, em qualquer coisa, não importa o quê, como aquela fé que a gente teve um dia*” (p. 324). Lo trágico del relato reside precisamente en el fin de la utopía que alimentaba a estos personajes. Ante el fracaso de sus sueños, los personajes-supervivientes sufren, sobre todo, por haber perdido la capacidad de creer en algo.

## 2.5 “*Terça-feira gorda*” y “*Aqueles dois*” – Dos historias de violencia

Ya hemos visto que el golpe militar de 1964 contó con un amplio apoyo de los sectores más conservadores de la sociedad. En un país que se volvía cada vez más urbano, pero que no hacía mucho tiempo había sido apodado “*República do café com leite*” debido al papel central de la producción agrícola en su economía, el campo, resentido ante el brillo novedoso de la ciudad que concentraba el prestigio y las promesas de modernización, encontró su revancha en el apoyo a la intervención militar:

*No conjunto de seus efeitos secundários, o golpe apresentou-se como uma gigantesca volta do que a modernização havia relegado; a revanche da província, dos pequenos proprietários, dos ratos de missa, das pudibundas, dos bacharéis em lei etc. (...) Depois de 64 o quadro é outro. Ressurgem as velhas fórmulas rituais, anteriores ao populismo, em que os setores marginalizados e mais antiquados da burguesia*

*escondem a sua falta de contato com o que se passa no mundo: a célula da nação é a família, o Brasil é ativo, nossas tradições cristãs...* (Schwarz, 1978, p. 71)

En este contexto de predominio conservador, la obra de CFA sobresale como una forma de oposición particularmente provocadora. La crítica que el autor dirige al régimen se desarrolla, sobre todo, en el terreno de la moral. Su trinchera se encuentra en el ámbito de la sexualidad, a través de personajes que viven relaciones “no convencionales”. En medio de un período de represión, CFA decidió representar la diversidad.

La contracultura se caracteriza por su rechazo del modelo de sociedad occidental. Su crítica no se limita a la economía, sino que alcanza también los valores y modos de vida asociados al capitalismo. La familia heterosexual ocupa un lugar central en ese modelo. La vida ideal aparece definida por la combinación de empleo estable, matrimonio e hijos. Dunn (2016) llama la atención sobre el hecho de que la persecución política no se limitaba al campo ideológico: la vida sexual de los ciudadanos también era objeto de vigilancia:

*Far from being a disposition or orientation, homosexuality was for the DOPS agent a deviant behaviour that was alien to Brazil. (...) The regime and its supporters regarded the expansion of sexual freedom as a potential threat to the national security state.* (Dunn, 2016, p. 176)

Esa fue una de las trincheras de lucha de CFA. En *Morangos Mofados*, la homosexualidad aparece como una forma de transgresión con potencial revolucionario. En “*Terça-feira gorda*” se repite el proceso de reconocimiento entre los “compañeros”:

*De repente ele começou a sambar bonito e veio vindo para mim. Me olhava nos olhos quase sorrindo, uma ruga tensa entre as sobrancelhas, pedindo confirmação. Confirmei...* (Abreu, 2018, p. 344).

El cuento comienza precisamente con esas palabras: “*de repente ele...*”, como si la historia narrada formara parte de una historia más extensa —¿acaso el libro entero constituye una única historia fragmentada?— y este relato fuera apenas uno de sus recortes. El narrador introduce un pronombre en tercera persona para referirse a un personaje que no necesita ser nombrado. Es simplemente “él”. La narración en primera persona nos aproxima a ese sujeto que relata su encuentro con otro hombre durante una fiesta de carnaval.

Que la historia transcurra durante el carnaval no es un dato menor. Se trata del momento del año en que la fantasía goza de libertad absoluta y cada individuo puede convertirse en cualquier cosa. Puede disfrazarse, travestirse, maquillarse. Es el momento en que la moral cristiana y los roles de género, habitualmente rígidos, parecen relajarse. La *terça-feira gorda*, en la tradición católica, es el último día en que se permite el consumo de

carne antes del inicio de la Cuaresma. El carnaval funciona así como una suspensión temporal de la moral cristiana, que regresará con mayor rigor durante el período cuaresmal. El narrador relata el instante en que advierte la presencia de otro hombre que baila. Como la historia está contada en primera persona, se limita a transmitir sus impresiones subjetivas, marcadas por una fascinación casi hipnótica: *“Eu estava suado, todos estavam suados, mas eu não via mais ninguém além dele.”* (Abreu, 2018, p. 344) No existe una descripción detallada del espacio. El espacio es la multitud misma, que se vuelve invisible desde el momento en que el narrador fija su mirada en el otro.

La descripción del muchacho que baila parece una parodia de la figura de la mulata, emblema tradicional del carnaval brasileño. En los desfiles de Río de Janeiro existen papeles de género claramente definidos. La sensualidad suele asociarse al cuerpo femenino semidesnudo, cubierto apenas por adornos o pinturas corporales. El desnudo carnavalesco es tradicionalmente femenino. La célebre *mulata Globeleza* baila desnuda en los anuncios televisivos durante todo el mes de febrero. En el cuento de CFA, en cambio, encontramos a un mulato que encarna esa misma sensualidad:

*Usava uma tanga vermelha e branca, Xangô, pensei, Iansã com purpurina na cara, Oxaguiã segurando a espada no braço levantado, Ogum Beira-Mar sambando bonito e bandido.* (Abreu, 2018, p. 344)

El narrador evoca figuras de la mitología afrobrasileña. En ese universo simbólico, los géneros aparecen como categorías más fluidas. El muchacho recuerda simultáneamente a *Xangô*, señor de la justicia, y a *Iansã*, orixá de los vientos y las tempestades. En el candomblé, la homosexualidad no ha sido históricamente objeto de la misma condena que en la tradición cristiana. Resulta significativa la evocación de los *orixás*, ya que las religiones de matriz africana ocupan una posición marginal en la cultura dominante y suelen formar parte del repertorio simbólico de grupos históricamente invisibilizados por la heteronormatividad. Gracias a esta suspensión momentánea de la normativa cristiana, el narrador se siente libre para admirar al muchacho-orixá: *“Você é gostoso, ele disse. E não parecia bicha nem nada: apenas um corpo que por acaso era de homem gostando de outro corpo, o meu, que por acaso era de homem também.”* (Abreu, 2018, p. 344)

Los cuerpos parecen liberarse del género. Son simplemente dos cuerpos que se desean. El género aparece como una convención incapaz de impedir la atracción entre personas del mismo sexo. Sin embargo, esa atracción no pasa inadvertida. Aunque se encuentren en medio de una multitud que supuestamente celebra la libertad carnavalesca, ambos son objeto de hostigamiento. La violencia adopta primero la forma de la injuria: *“Ai-ai,*

*alguém falou em falsete, olha as loucas, e foi embora. Em volta, olhavam.*” (Abreu, 2018, p. 345) Entonces el narrador advierte que ellos son los únicos que no llevan máscaras. La libertad del carnaval está protegida por el carácter ficticio y performativo de la fiesta. El hombre que se viste de mujer no resulta amenazante porque se entiende que está representando un papel. En cambio, los dos jóvenes aparecen sin disfraces, mostrando sus verdaderos rostros, y eso resulta intolerable para quienes los observan.

La descripción de la relación física entre ambos busca desmontar cualquier tabú asociado al deseo homosexual. El esquema binario desaparece: no existen roles masculinos y femeninos claramente diferenciados. Solo hay dos cuerpos que se desean mutuamente:

*A gente se apertou um contra o outro. A gente queria ficar apertado assim porque nos completávamos desse jeito, o corpo de um sendo a metade perdida do corpo do outro. Tão simples, tão clássico. A gente se afastou um pouco, só para ver melhor como eram bonitos nossos corpos nus de homens estendidos um ao lado do outro, iluminados pela fosforescência das ondas do mar.* (Abreu, 2018, p. 346)

El género de los personajes sigue siendo, sin embargo, fundamental para la trama. Si se tratara de un hombre y una mujer, la historia sería banal. No habría burlas ni agresiones. Precisamente porque se trata de una pareja homosexual, los otros se sienten autorizados a reaccionar violentamente:

*Mas vieram vindo, então, e eram muitos. Foge, gritei, estendendo o braço. Minha mão agarrou um espaço vazio. O pontapé nas costas fez com que me levantasse. Ele ficou no chão. Estavam todos em volta. Ai-ai, gritavam, olha as loucas.* (Abreu, 2018, p. 346)

La violencia se vuelve posible porque las víctimas han sido previamente deshumanizadas. Ya no son personas: son “*loucas*”. Butler (2018) sostiene que el reconocimiento de la humanidad está mediado por el género. Desde el nacimiento, la asignación sexual funciona como un acto de reconocimiento social. Dentro de una lógica heteronormativa, lo humano se organiza a partir de la oposición binaria masculino/femenino. Todo aquello que queda fuera de ese marco es percibido como monstruoso, y frente a lo monstruoso la violencia parece justificarse.

A nivel del discurso algunas vidas no se consideran en absoluto vidas, no pueden ser humanizadas; no encajan en el marco dominante de lo humano, y su deshumanización ocurre primero en este nivel. Este nivel luego da lugar a la violencia física... (Butler, 2018, p. 45).

El cuento muestra con claridad ese proceso de producción del Otro. La injuria funciona como un acto performativo que crea sujetos subordinados. Como señala Butler: “*É por ser interpelada nos termos da linguagem que certa existência social do corpo se torna possível.*” (2021, p. 17) En el relato, lenguaje y violencia corporal trabajan conjuntamente para eliminar a los sujetos considerados transgresores. La injuria opera como un código de reconocimiento compartido. Quienes la emplean conocen perfectamente la historia y el trauma asociados a esos términos, así como la violencia que pueden producir.

El cuento concluye con el linchamiento de los protagonistas. En un contexto que aparenta celebrar la libertad, la permisividad ritual de la *terça-feira gorda* encuentra su límite en la heteronormatividad. Lo orgiástico de la fiesta resulta tan restrictivo respecto de la organización del deseo dentro del modelo hombre-mujer como cualquier otro espacio del mundo profano.

## **2.6 Sargento García: Al milico le gusta el BDSM**

“*Sargento García*” hace una dura crítica al régimen militar, aunque no hable directamente de él. La estrategia consiste en parodiar la masculinidad y la virilidad, características fundamentales en la representación de la fuerza que la institución militar necesita para imponerse. Como demuestra Bourdieu en su análisis de los bereberes de la Cabília, descrito en su libro *La dominación masculina* (2019), virilidad y honor caminan juntos.

La virilidad, incluso en su aspecto ético, es decir, en cuanto que esencia del *vir*, *virtus*, pundonor (*nif*), principio de la conservación y del aumento del honor, sigue siendo indisociable, por lo menos tácticamente, de la virilidad física, a través especialmente de las demostraciones de fuerza sexual —desfloración de la novia, abundante progenie masculina, etc.— que se esperan del hombre que es verdaderamente hombre. (Bourdieu, 2019, p. 24)

Al cuestionar la virilidad de la institución militar, Abreu ataca su honor. Y lo hace de una manera muy rica en símbolos e imágenes. Ese “aumento del honor” por medio de demostraciones de fuerza sexual constituye la base del cuento. Pero, en lugar de la desfloración de la novia citada por Bourdieu, tenemos la desfloración de un joven. El cuento pone en cuestión lo que entendemos por virilidad. ¿Puede un pederasta como el sargento García ser considerado viril? ¿Está la virilidad subordinada al deseo heterosexual?

El cuento se divide en tres partes. La primera gira en torno a la figura del sargento García, presentado como un hombre viril. Lo vemos empuñando un látigo en un salón con *“cheiro de bosta quente de cavalo e corpos sujos de macho”* (Abreu, 2018, p. 364), frente a un grupo de jóvenes desnudos que se presentan para el servicio militar obligatorio. Se trata de un momento que funciona como un ritual de iniciación a la vida adulta, donde los jóvenes que se presentan para defender a su patria son seleccionados con base en rasgos que acreditan su virilidad. La patria es un símbolo masculino, al igual que el ejército y el ritual descrito en el cuento. Las mujeres no pasan por ese proceso, puesto que lo que se evalúa aquí es precisamente cuán viril o masculino es cada individuo. Los jóvenes están desnudos para que se evalúen sus cuerpos: salud, fuerza y virilidad caminan juntas. Se trata de una auténtica “prueba de hombría”, y el sargento es el macho alfa capaz de evaluarlos.

*Levantou-se e veio vindo na minha direção. A camiseta branca com grandes manchas de suor embaixo dos braços peludos, cruzados sobre o peito, a ponta do rebenque curto de montaria, ereto e tenso, batendo ritmado nos cabelos quase raspados, duros de brilhantina, colados ao crânio. Num salto, o rebenque enveredou em direção a minha cara, desviou-se ao menos de um palmo, zunindo, para estalar com força nas botas. Estremeci.* (Abreu, 2018, p. 365)

La escena, que representa un proceso de selección de los mejores hombres para la defensa de su país, está cargada de simbolismos relacionados con el universo del BDSM. La camiseta blanca con manchas de sudor, los brazos peludos, el látigo erecto y tenso, el cabello corto fijado con brillantina y las botas que lleva el sargento son elementos típicos de la cultura sadomasoquista. Asimismo, la descripción de la figura amenazante del sargento, analizando los cuerpos desnudos como *“um leão brincando com a vítima”* (Abreu, 2018, p. 365), mientras empuña su herramienta erecta y tensa que casi toca al narrador, refuerza esta lectura. Los cuerpos de los jóvenes desnudos, tensos ante el látigo que amenaza con tocarles la piel, construyen un ambiente de fuerte connotación sexual. El sargento García es el modelo del macho, el maestro supremo en la economía heterosexual. La figura dominante del sargento, comparada con un león, encuentra su presa: el narrador. Este se distingue de los demás muchachos por sus características poco viriles. En ese juego de dominación, Hermes, el narrador, se convierte en el centro de atención del sargento. A partir de ese momento, el joven, bajo el escrutinio del “macho alfa” de la manada, se transforma en el blanco de su ataque: *“Mocinho delicado, hein? É daqueles bem-educados, é? Pois se te pego num cortado bravo, tu vai ver o que é bom pra tosse, perobão”* (Abreu, 2018, p. 366).

El deseo del sargento funciona de manera análoga al deseo heterosexual. Aunque se trate de dos hombres, la relación reproduce el binarismo masculino = viril = dominante / femenino = delicado = pasivo. La conquista se dará a través de la sujeción del otro, en una dinámica semejante a la de un acto de cacería: *“Eu pressenti o ataque. E quase admirei sua capacidade de comandar as reações daquela manada bruta, da qual, para ele, eu devia fazer parte. Presa succulenta, carne indefesa e fraca”* (Abreu, 2018, p. 366) Resulta especialmente interesante la lectura semiótica que Bourdieu desarrolla en *La dominación masculina*:

El cuerpo tiene su parte delantera, lugar de diferencia sexual, y su parte trasera, sexualidad indiferenciada, y potencialmente femenina, es decir, pasiva, sometida, como lo recuerdan, mediante gesto o palabra, los insultos mediterráneos contra la homosexualidad. (Bourdieu, 2019, p. 30)

Según Bourdieu, lo femenino se asocia al sometimiento. En esta escena descrita por Hermes, encontramos al muchacho incómodo con su desnudez, intentando ocultar sus nalgas de las miradas de todos. En el cuento hay referencias a las nalgas de Hermes; al sargento, en cambio, lo vemos de frente: es la voz que se impone, el cuerpo que se mueve libremente. Como afirma Bourdieu:

Los usos públicos y activos de la parte superior, masculina, del cuerpo —enfrentarse, afrontar, dar la cara, mirar a la cara, a los ojos, tomar la palabra públicamente— son monopolio de los hombres. (Bourdieu, 2019, p. 31)

En su juego de dominación, el sargento es el dueño de la palabra: *“\_ Quem fala aqui sou eu, correto? \_ Correto, sargento. Meu sargento”* (Abreu, 2018, p. 365). Se trata de una situación que se repite en el plano histórico: los militares toman el poder por la fuerza y se adueñan de la palabra. Durante el régimen militar, el poder se impone a través del miedo y de la amenaza, tal como lo hace el sargento en el cuento. En la segunda parte del relato, el sargento aparece completamente transformado. Están solamente Hermes y él. Ya no hay necesidad de representar el papel de fiera amenazante. Su presa se encuentra al alcance de la mano, acorralada. Ambos personajes asumen sus respectivos roles. Hermes, al ser interpelado por el sargento en la calle, finge sorpresa: *“Como se estivesse surpreso, espiei para dentro”* (Abreu, 2018, p. 369). Una vez más asistimos a una performance por parte del sargento: el cigarrillo que se mueve en su boca mientras conduce el automóvil, el gesto de escupir por la ventanilla:

*\_ Ficou com medo de mim?*

*Não parecia mais um leão, nem general espartano. A voz macia, era um homem comum sentado na direção de seu carro (...)*

*\_ Não sei. \_ E quase acrescentei meu sargento. Sorri por dentro. – Bom, no começo fiquei um pouco. Depois vi que o senhor estava do meu lado.*” (Abreu, 2018, p. 369)

Nos encontramos nuevamente ante una historia en la que dos “compañeros” se reconocen mutuamente. Entendemos que Hermes no es tan ingenuo como aparenta en la primera escena. Su pasividad también es una actuación. Ambos son conscientes de las reglas del juego y desean participar en él. El sargento identifica a Hermes cuando este menciona su interés por la filosofía y comprende que no se trata de un bruto como los demás muchachos de la primera escena. Una vez más, lo masculino aparece asociado a la rudeza, mientras que su opuesto, los buenos modales, queda vinculado a lo femenino. El cambio producido en sus personalidades o maneras de actuar según el contexto en que se encuentran es descrito por Butler (2017) en su teoría de la performatividad:

Dichos actos, gestos y realizaciones —por lo general interpretados— son performativos en el sentido de que la esencia o la identidad que pretenden afirmar son invenciones fabricadas y preservadas mediante signos corpóreos y otros medios discursivos. (Butler, 2017, p. 266)

Existe un repertorio que remite a un género; como hemos visto, lo masculino se relaciona con la fuerza, mientras que lo femenino aparece como su opuesto. El acto performativo no es fruto de una creación individual, sino una práctica convencional susceptible de ser reconocida e interpretada socialmente. Aunque Hermes sea identificado dentro del género masculino, en su relación con el sargento asume el rol de dominado, pues ambos entienden que en una relación debe existir un elemento masculino y otro femenino, independientemente de que esta se produzca entre personas del mismo sexo. Reproducen ese modelo porque lo llevan arraigado en sus propias identidades y formas de entender el mundo, aquello que Wittig (2016) denomina “pensamiento heterosexual”:

Los discursos que nos oprimen, muy en particular a las lesbianas, mujeres y hombres homosexuales, dan por sentado que lo que funda la sociedad, cualquier sociedad, es la heterosexualidad. (...) Estos discursos de heterosexualidad nos oprimen en la medida en que nos niegan toda posibilidad de hablar si no es en sus propios términos. ( p. 51)

Según Wittig, la gramática reconocible es la heteronormativa. Pensar fuera de ella implica un trabajo reflexivo que la autora compara con la toma de conciencia de clase en el marxismo. La relación entre Hermes y el sargento constituye un ejemplo de cómo el pensamiento heterosexual también es reproducido por individuos no heterosexuales. La crítica de CFA es mordaz. El sargento García aparece como una parodia de la ignorancia reaccionaria del período:

*Minha filosofia de vida é simples: pisa nos outros antes que te pisem (...) Do teu tamanho eu andava por aí desnorteado, matando contrabandista na fronteira. O quartel é que me pôs nos eixos, senão tinha virado bandido. A vida me ensinou a ser um cara aberto, admito tudo. Só não aguento comunista. Mas graças a Deus a revolução já deu um jeito nesse putedo todo. Aprendi a me virar, seu filósofo. A me defender no braço e no grito.* (Abreu, 2018, p. 370)

García es el retrato de una clase ignorante y alienada. Apenas se diferencia del “bandido” al que alude porque viste uniforme militar. Es un bandido cooptado por el Estado para reprimir a otros bandidos sin uniforme. García apenas conoce la violencia; ese es su lenguaje, el mismo lenguaje con el que habla el régimen. A sus treinta y tres años, ha aprendido a defenderse (¿de qué o de quién?) mediante la fuerza. En el pasaje llama la atención ese carácter de individuo perseguido, con un enemigo claramente definido: los comunistas. García se siente constantemente amenazado. Carlo Fico (2018) describe ese clima de irracionalidad en el que todo era interpretado como una amenaza comunista:

*A articulação entre ‘desvio moral’ e ‘subversão’ hoje nos parece cômica, mas decorria da paranoia anticomunista e da grande preocupação com a chamada ‘revolução de costumes’. Drogas, liberdade sexual e até mesmo o rock seriam portas de entrada para o comunismo, perigo que estariam sujeitos, sobretudo, os jovens.* ( p. 15)

Esta segunda parte del cuento versa sobre la reproducción de los códigos que ambos personajes utilizan en su juego de seducción. Percibimos que la defensa de la masculinidad pesa no solo sobre el sargento, sino también sobre Hermes. Cuando García lo invita a un lugar apartado, Hermes se preocupa por aparentar firmeza: “*Temí que a voz desafinasse. Mas saiu firme*” (Abreu, 2018, p. 371). Más tarde, al tocar el pene del sargento, escucha voces de reproche: “*Meu primo gritou na minha cara: maricão, mariquinha, quiáquiáquiá*” (Abreu, 2018, p. 371). Durante el acto sexual, García no demuestra ningún afecto hacia el muchacho. Se limita a darle órdenes y, al penetrarlo, profiere insultos característicos de la homofobia: “*Seu putó – ele gemeu – Veadinho sujo. Bichinha-louca*” (Abreu, 2018, p. 347). Esto forma parte del juego de sometimiento mediante el cual mantiene una distancia segura respecto del otro. Aquel ocupa una posición inferior: es el homosexual pasivo.

Foucault (2015), al analizar la sociedad griega, donde la pederastia constituía una práctica recurrente entre un hombre adulto y un joven, sostiene que esa relación funcionaba como una especie de iniciación. El joven comenzaba su vida sexual con un adulto

experimentado que le enseñaría a “ser hombre”. Los roles eran fundamentales en ese tipo de vínculos, al igual que en el cuento que estamos analizando. El hombre adulto debía ser mayor, activo y dominante; el joven, en cambio, debía ocupar una posición pasiva.

Sócrates dice que, en una relación entre un muchacho y un hombre, el primero no es más que un espectador del placer del segundo. Lo que los griegos dicen de ese soberbio amor a los muchachos implicaba la necesidad de no tomar en cuenta el placer de estos últimos. Además, para un muchacho resultaba deshonroso sentir algún placer físico en la relación con un hombre (Foucault, 2015, p. 129)

De hecho, en la descripción de la relación sexual entre Hermes y el sargento, vemos a García buscando satisfacer su deseo mediante la penetración, mientras Hermes intenta escapar de sus brazos. El acto culmina con el orgasmo de García. Hermes abandona el hotel sin despedirse. García mantiene intacta su masculinidad porque desempeña el papel dominante que corresponde al hombre. Hermes, por el contrario, queda asociado a lo femenino, a la sujeción que, desde la Grecia clásica, ocupa un lugar inferior:

El problema es que [los griegos] no podían aceptar que un joven que en principio iba a llegar a ser un ciudadano libre pudiese ser dominado y utilizado como objeto de placer. Una mujer, un esclavo, podían ser pasivos: era su naturaleza y su estatus. (Foucault, 2015, p. 128)

El placer es masculino. En la pederastia, los roles no admiten reciprocidad. La moral griega no atribuía una identidad a la práctica sexual entre personas del mismo sexo. Del mismo modo que en el cuento, la pederastia funcionaba como una iniciación que reforzaba la superioridad masculina. La homosexualidad, en cambio, otorga una identidad al sujeto: se es gay, lesbiana, etc. Posiblemente, el sargento García no se entienda a sí mismo como homosexual, pues su conducta sexual está firmemente marcada por atributos considerados masculinos, y obtiene placer precisamente a través del sometimiento del otro. El cuento de CFA se adentra en un universo simbólico fundamental para las fuerzas armadas, al menos dentro de la cultura occidental. Lo masculino, viril, sano y fuerte desempeñó un papel esencial en el arte fascista, como señala Zanotti (2005):

El arte fascista era en realidad tan homoerótico como el resto de los nacionalismos modernos; a lo sumo, era un poco más prolífico. A partir del relanzamiento de la estatuaría clásica por parte de Winckelmann, todas las naciones europeas se habían apresurado a identificar el cuerpo viril de las estatuas griegas con el cuerpo de la nación. (Zanotti, 2005, p. 209)

La crítica resulta efectiva porque, así como la heteronormatividad (como ocurre en el cuento *“Aqueles dois”*) permanece vigilante para identificar a los sujetos “desviantes”, CFA busca destacar el potencial homoerótico de ese universo masculino. Espacios como el cuartel o el gimnasio, donde se rinde culto a la masculinidad, son también lugares donde, bajo la apariencia de virilidad, pueden ocultarse deseos y prácticas homoeróticas. Zanotti (2005) analiza esta tendencia a revivir la Antigüedad (el mundo grecorromano, Esparta, etc.) como una estrategia adoptada incluso en la actualidad para escapar al estigma asociado a la homosexualidad: “El modelo antiguo puede considerarse un camino alternativo para eludir los lazos de las tres hermanas patológicas de la homosexualidad: Inversión, Degeneración y Afeminamiento” (Zanotti, 2005, p. 144).

Dunn (2016) resalta la importancia de la masculinidad para el régimen militar brasileño, recordando que el endurecimiento del régimen mediante el AI-5 se produjo después de las críticas a la violencia militar y del llamado del parlamentario Márcio Moreira Alves a las “*moças*” para que no se relacionaran con los militares<sup>4</sup>:

*The assertion of traditional masculinity and patriarchy was central to the dominant ideology within the regime. Indeed, an attack on military masculinity served as a pretext for the regime to enact the fifth institutional act, following a series of speeches, delivered on the floor of the national congress, which severely criticized military violence (...). Historians have agreed that hard-line officers used the speeches as a pretext for removing opposition congressmen, but the episode revealed a broader context of sexual anxiety in which the attack on military masculinity was intolerable. When a subsequent attempt to strip Alves of his parliament immunity failed to garner sufficient votes in congress, the regime acted swiftly in declaring AI-5, which suspended congress. (Dunn, 2016 p. 178-179)*

El ataque a la masculinidad de las fuerzas militares fue un recurso también utilizado por otros autores del período como Manuel Puig en *El beso de la mujer araña* (1976) y Silviano Santiago en *Stella Manhattan* (1985).

En *Stella Manhattan*, el coronel Valdevinos Vianna es conocido por la comunidad gay como la “Viuda Negra”, debido a su habitual disfraz con prendas de cuero para las prácticas

---

<sup>4</sup> El discurso del parlamentario Márcio Moreira Alves invocaba a los civiles a boicotear la celebración del día de la independencia decía: “Seria necessário que cada pai e cada mãe se compenetrasse de que a presença de seus filhos nesse desfile é um auxílio aos carrascos que os espancam e metralham nas ruas. Portanto, cada um boicote esse desfile. Esse boicote deve passar também às moças, aquelas que dançam com cadetes e namoram jovens oficiais.” Texto recuperado de <https://www.camara.leg.br/radio/programas/273666-ato-institucional-5-integra-do-discurso-do-ex-deputado-marcio-moreira-alves-02-51/>.

de BDSM de las que es adepto. En la novela, el gusto por el sadomasoquismo surge de las prácticas de tortura utilizadas por los militares:

*Você brinca, Edu, fica brincando, mas nem pode imaginar a ficha que o coronel tem, foi mandado para Nova York pelos bons serviços nas masmorras da repressão, se eu te disser você não acredita, foi ele quem deu início à tortura logo depois da morte do Castelo Branco, um sádico carniceiro.* (Santiago, 2017, p. 188)

Así como el término “comunista” fue utilizado exhaustivamente y de manera paranoica por las fuerzas militares para identificar al enemigo, “homosexual” también cumplió esa misma función identificatoria, a la que se añadía una valoración moral. El homosexual, además de subversivo, era considerado un degenerado. Sin embargo, la antipatía hacia la homosexualidad no fue un privilegio exclusivo de la derecha. La izquierda también mantuvo una relación conflictiva con ella: *“Most members of the clandestine Left considered homosexuality to be degenerate behaviour that was not compatible with revolutionary action”* (Dunn, 2016, p. 181).

Renan Quinalha (2021) destaca la preocupación de las primeras agrupaciones homosexuales por no vincularse con la izquierda, que relacionaba la homosexualidad con un “desvío pequeño-burgués” o *desbunde*, contrario a la “*moral revolucionária*”:

*A tarefa da revolução social, assim, não passava pela revolução sexual. Forjar uma sociedade socialista, com o novo homem, demandava o combate à moral burguesa com seu hedonismo e individualismo característicos. Para isso, era preciso cultivar subjetividades capazes de controlar as paixões, devotas ao projeto político, aderentes a uma rigidez normativa e com objetivos pessoais subsumidos aos propósitos da revolução. Reforçavam-se, portanto, um “éthos de masculinidade revolucionária”, a sexualidade heteronormativa e as uniões monogâmicas.* (Quinalha, 2021, p. 110)

En *El beso de la mujer araña*, el guerrillero, preso en una misma celda junto a un homosexual, discute precisamente esa relación entre masculinidad y violencia:

—¿Y qué tiene de malo ser blando como una mujer? ¿Por qué un hombre, o lo que sea, un perro o un puto, no puede ser sensible si se le antoja?

—No sé, pero al hombre ese exceso le puede estorbar.

—¿Para qué? ¿Para torturar?

—No, para acabar con los torturadores.

—Pero si todos los hombres fueran como mujeres no habría torturadores. (Puig, 2013, p. 30-31)

El propio término *desbunde*, que caracteriza a la contracultura brasileña, proviene de la jerga de la militancia de izquierda y está directamente relacionado con la falta de virilidad. *Morangos mofados*, como vimos en el análisis de Holanda (2018), encuentra su lugar en el canon de la literatura brasileña de la segunda mitad del siglo XX por su capacidad para plasmar el sentimiento de desencanto de la generación contracultural, que soñaba con un mundo nuevo, alejado de la vida reglamentada y del trabajo alienante (el fordismo, con su imperativo de productividad y consumo, tal como vimos en la crítica de Deleuze y Guattari en *El Anti-Edipo*).

En *Morangos mofados* no encontramos familias formadas por padre, madre e hijos ni historias de amor que reproduzcan ese modelo. No aparecen los “padres de familia” del título del ensayo de Schwartz que analizamos al comienzo de este capítulo. Lo *queer* en los cuentos analizados de *Morangos mofados* irrumpe a través de la presencia disruptiva de los dos hombres que se desean en “*Terça-feira gorda*”; de los dos jóvenes de “*Aqueles dois*”, cuya amistad amenaza la organización y el orden de la oficina; y de la *performance* del sargento García en una institución donde la masculinidad es tan valorada como lo es el ejército. Los tres textos giran en torno a un deseo que debe ser reprimido: ya sea el acto escandaloso de dos hombres que, en medio de una multitud festiva, olvidan la prohibición que pesa sobre su deseo en “*Terça-feira gorda*”; la represión ante la mera posibilidad de una unión que no pasa de ser una especulación de individuos aburridos o celosos, como vimos en “*Aqueles dois*”; o la vida doble del sargento García, que actúa de maneras distintas dentro y fuera de su lugar de trabajo.

Los motivos centrales de estos cuentos son, por lo tanto, el encuentro de los personajes con la fuerza brutal de lo que Butler denomina “heterosexualidad obligatoria”, que se impone sobre sus vidas y determina sus destinos: la violencia física en “*Terça-feira gorda*”, el despido en “*Aqueles dois*” y la recompensa al sargento García, quien supo dónde y cómo representar su masculinidad de manera ejemplar. En el contexto fuertemente moralista del régimen cívico-militar, como vimos al comienzo de este capítulo y a lo largo del anterior, *Morangos mofados* cuestiona la hipocresía del “desierto de almas”, tan preocupado por vigilar el deseo ajeno. En este sentido, podemos afirmar que la oficina de “*Aqueles dois*” funciona como una metáfora del país entero, que, al igual que en el cuento, está habitado por personas que, sumidas en el profundo aburrimiento de una vida orientada a seguir un modelo de conducta ejemplar, actúan como guardianes de la moral, siempre dispuestos a denunciar o delatar a quienes presentan conductas diferentes.

Así como la vigilancia de las conductas individuales y la delación de quienes no se adecuaban a las exigencias del régimen —no solo militar, sino también de toda una ideología conservadora y moralista— ocuparon un lugar central en la dinámica social de la época, CFA introduce una duda sobre la conducta de la propia institución gobernante, es decir, los militares. “Sargento García” funciona como una respuesta a la vigilancia ejercida por el régimen, pues pone en cuestión la masculinidad del macho alfa del relato y, de este modo, invierte la relación entre vigilante y vigilado, situando a toda la institución militar en el lugar del sujeto que debe ser observado.

### 3. Todas las divas

Todas las familias felices se parecen unas a otras, pero cada familia infeliz lo es a su manera.

—Tolstói, *Ana Karenina*

La condición femenina estuvo en el centro de la literatura realista del siglo XIX. En un período en el que el único destino socialmente deseable para una mujer parecía encontrarse en el matrimonio, muchos escritores realistas criticaron esta institución y cuestionaron la condición de la esposa. El matrimonio, como institución burguesa, desempeñó un papel fundamental en la construcción de la propia identidad burguesa.

Ana Karenina renuncia a su matrimonio fracasado y, por ello, debe renunciar también a su hijo y a la vida de lujo que llevaba como mujer casada. Emma Bovary se aburre de la “vida perfecta” de su “matrimonio ejemplar” y busca vivir libremente su sexualidad. Lo mismo ocurre con Luísa en *O Primo Basílio*, de Eça de Queirós. En todos estos casos, la mujer es castigada con la muerte. El realismo llevó a cabo una crítica de las instituciones burguesas y, por supuesto, el matrimonio ocupó un lugar central en ella. Aun así, las mujeres que en estas novelas osaron escapar de las normas impuestas por el santo matrimonio terminaron pagando con la vida.

La familia nuclear, tal como la conocemos hoy, fue, según Foucault, en el primer volumen de su *Historia de la sexualidad* (2016), una invención burguesa. Desde una perspectiva biopolítica foucaultiana, la familia nuclear burguesa es el resultado del esfuerzo de la burguesía por distinguirse a través de la construcción de un cuerpo sano, lo que Foucault denomina “dispositivo de sexualidad”. El discurso médico y psicológico se volvió hacia la familia burguesa para vigilar al niño masturbador, a la mujer histérica y al hombre perverso. La familia se encerró en relaciones cada vez más restringidas: bajo un mismo techo convivirían únicamente padre, madre e hijos. Los padres pasaron a dormir en habitaciones separadas de las de sus hijos. También comenzaron a existir habitaciones diferenciadas para hijos e hijas. Los padres se encargaron de vigilar a los niños, mientras que los interrogatorios de la clínica, la terapia y la escuela se ocuparon de mantener a la nueva familia bajo constante escrutinio.

Según Federici (2015), la familia nuclear —es decir, aquella constituida por padre, madre e hijos— es ligeramente anterior al ascenso de la clase burguesa. Sin embargo, adquiere la forma que conocemos hoy como consecuencia de la preocupación por la

propiedad privada —intensificada con el fin del sistema feudal— y por el derecho a la herencia, que exige una figura central encargada de administrar el patrimonio familiar. Ese papel recae sobre el hombre. La unión entre familias, representada por el novio y la novia, constituye menos un contrato basado en el amor que una alianza económica. La nueva pareja se forma para aumentar la riqueza de sus respectivas familias. Federici, en *Calibán y la bruja* (2015), donde analiza la condición de las mujeres durante el período de transición del feudalismo al capitalismo, pone de relieve la estrecha relación entre matrimonio y propiedad privada. Tras la crisis demográfica de los siglos XVI y XVII:

Se le dio una nueva importancia a la familia como institución clave que aseguraba la transmisión de propiedad y la reproducción de la fuerza de trabajo (...) Pero la iniciativa del Estado con el fin de restaurar la proporción deseada de la población fue lanzar una verdadera guerra contra las mujeres, claramente orientada a quebrar el control que habían ejercido sobre sus cuerpos y su reproducción. (p. 157-158)

Si a lo largo de la historia la mujer nunca fue plenamente libre, bajo el modelo de la familia nuclear moderna su sometimiento se vuelve total. Se encuentra bajo la tutela del marido y, además, subordinada a su función reproductiva. No es dueña ni siquiera de su propio cuerpo. Durante el período analizado por Federici, el hombre comienza a concebir la naturaleza como un “recurso natural”; es decir, su relación con ella pasa a estar marcada por la transformación y el dominio. El hombre aspira al control absoluto de todo. El tropo de la bruja, utilizado por Federici, evoca una relación anterior entre la mujer y la naturaleza, ambas envueltas en el misterio de la fecundidad. Mucho antes que Federici, De Beauvoir ya había reflexionado sobre esta relación:

*Entre os nômades, a procriação parece ser apenas um acidente e as riquezas do solo continuam desconhecidas; mas o agricultor admira o mistério da fecundidade que desabrocha nos sulcos dos arados e no ventre materno.* (De Beauvoir, 2019, p. 103)

El nuevo hombre cartesiano cree ahora tener el control de todo, y todo conocimiento femenino pasa a ser considerado brujería. Como muestra la cita anterior de Federici, la mujer es recluida en el espacio doméstico y su función principal pasa a ser la reproducción y el mantenimiento de la fuerza de trabajo a través de la maternidad.

En el siglo XX, la condición femenina experimenta profundas transformaciones. Las mujeres conquistan el derecho al voto, el divorcio, el acceso a los métodos anticonceptivos y una creciente inserción en el mercado laboral. Lógicamente, la literatura ofrecerá nuevos retratos y nuevas posibilidades vitales. Mientras Tolstói y el siglo XIX eligieron escribir sobre las familias infelices, hacia finales del siglo XX y comienzos del XXI surgen otras

formas de organización familiar y otras posibilidades de vida más allá de la familia burguesa tradicional. La literatura explora y registra estos cambios. En este capítulo abordaré el modo en que CFA opta por escribir acerca de esas alternativas a la familia heterosexual burguesa.

La relación de CFA con lo femenino resulta particularmente significativa. Sabemos que fue un lector atento de numerosas escritoras. Tanto en su biografía como en diversos textos, citas, correspondencia y crónicas encontramos múltiples referencias a autoras mujeres. Destacan su cercanía con Ana Cristina César, Lygia Fagundes Telles, Nérida Piñón e Hilda Hilst; su profunda admiración por Clarice Lispector; y su interés por escritoras de lengua inglesa como Virginia Woolf, Katherine Mansfield, Susan Sontag y Carson McCullers, entre otras.

Lo femenino es un concepto problemático que apenas puede comprenderse en relación con su opuesto: lo masculino. Al acercarnos a los estudios feministas, la primera constatación es que la oposición femenino/masculino se construye a partir de una jerarquía que sitúa lo masculino por encima de lo femenino. En De Beauvoir (2019), el hombre es el “Sujeto”, el “Absoluto”, mientras que la mujer es apenas el Otro; para Wittig (2016), la mujer es una categoría política creada por el “sujeto universal” (el hombre) dentro de un discurso heterosexual donde no existe hombre sin mujer, de la misma manera que no existe amo sin esclavo; Butler (2017), en diálogo con Foucault, sostiene que la mujer es una creación del poder que la sujeta y la separa. Butler transforma radicalmente el debate al distinguir entre sexo (biológico) y género (performativo). Preciado (2020a), leyendo a Foucault y a Butler, sostiene que tanto la categoría “mujer” como las categorías “sexo” y “raza” no son más que “el producto performativo del trabajo disciplinario emprendido por las ciencias humanas desde el siglo XVII” (p. 112). Se trata, por tanto, de un problema epistemológico.

Partimos de la hipótesis de que existe un “universo femenino” producido en el contexto histórico de la industria cultural y de la cultura de masas, donde lo femenino se constituye también: 1) a través del consumo de productos dirigidos a las mujeres, que van desde utensilios domésticos para la ama de casa hasta la producción cultural de las telenovelas melodramáticas, es decir, como “sujeto potencial”; y 2) por medio de las representaciones producidas por la industria del entretenimiento y la publicidad, es decir, como “posible objeto” (Passerini, 2018).

En la obra de Abreu analizada en este capítulo veremos la asimilación de este “universo femenino” a través de lo *camp*. Dicha apropiación se manifiesta en la potenciación de rasgos femeninos presentes en las divas, actrices y cantantes de la cultura popular que Abreu evoca en “*Sapatinhos vermelhos*”; en la figura de la *femme fatale* del cine negro

presente en “*Dama da noite*”; así como en el lenguaje cursi y melodramático de las fotonovelas, telenovelas y revistas dirigidas al público femenino que Abreu parodia en “*Mel & girassóis*”. Según el novelista Bernardo de Carvalho, la escritura de Abreu se aproxima al lenguaje de las revistas femeninas: “*Caio Fernando Abreu a voulu raconter le monde glauque des grandes villes à la manière d'un conte de fées, comme s'il s'adressait à des lectrices de revues féminines*” (Carvalho, 2001). De Carvalho destaca que las preferencias literarias de Abreu no fueron necesariamente las más prestigiosas dentro del canon:

*Il est pour le moins curieux, sympathique en tout cas, que, tout en ayant l'oeil critique et un goût en littérature exigeant et sûr (ce qui rend son ambiguïté encore plus perturbatrice et agaçante) il ait pu déclarer sans cérémonie ou un quelconque embarras que son livre préféré était non pas la Recherche du temps perdu, ou Docteur Faustus, mais la Petite Princesse, de Frances Burnett. Parmi ses autres affinités littéraires, il avait aussi l'habitude de citer Carson McCullers et la Brésilienne Hilda Hilst, qui ne se fait pas faute, pour sa part, de croire à certaines choses, y compris aux extraterrestres.* (Carvalho, 2001)

Su cercanía a lo femenino pasa también por el consumo de una cultura de masas que difumina las fronteras entre alta y baja cultura. Elegimos los cuentos analizados en este capítulo no solo porque presentan mujeres que se apartan del modelo decimonónico, especialmente al escapar de la figura de la esposa tradicional, sino también porque permiten examinar el lenguaje *camp* —“de revista femenina”, como afirma Carvalho— que constituye uno de los rasgos más característicos de su escritura.

En el contexto de la liberación femenina, la contracultura y la transformación de las costumbres, Abreu se divierte creando personajes femeninos que van más allá de los modelos tradicionales de esposa o madre. Sus mujeres son divas, como las cantantes de la radio (Dulce Veiga), o mujeres ultramodernas y empoderadas (Márcia, cantante de las *Vaginas Dentadas*). Abreu canta una oda a la mujer convertida en ícono de la cultura queer: la Diva. A diferencia de las obras citadas anteriormente (*Ana Karenina*, *Madame Bovary* y *O Primo Basílio*), donde (según la teoría de Simone de Beauvoir) los hombres hablan de la condición femenina como de su Otro, la mujer en Abreu aparece como un sujeto emancipado del rol tradicional de madre y esposa, así como objeto de culto de una comunidad (*gay*) que rechaza lo masculino mediante el artificio y la exageración *camp* de lo femenino (Sontag, 2022).

Otra motivación para nuestro análisis de lo femenino en la obra de Abreu proviene de las lecturas críticas de Marcelo Pen, quien afirma que la mayoría de los personajes de este autor son *gays* o actúan como si lo fueran, y de Ítalo Moriconi, quien sostiene que en muchos

de sus cuentos las escenas de sexo protagonizadas por personajes heterosexuales reproducen “el imaginario *gay*”. Esto nos lleva a preguntarnos: ¿qué significa actuar como *gay*? ¿Existe una manera *gay* de tener sexo? Son preguntas que también se relacionan con los capítulos anteriores de este trabajo, pues en el primero nos preguntamos qué viene a ser un homosexual; en el segundo, qué es un macho; y ahora nos centraremos en qué es lo femenino. Homosexual, macho y femenino aparecen aquí como categorías que se definen en relación con lo *gay*.

Los tres cuentos analizados en este capítulo fueron publicados en el libro *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988). El volumen está marcado por la presencia del sida: son cuentos “contaminados”, en los que la enfermedad se infiltra en los textos como una amenaza constante sobre la que todavía se sabe muy poco. En un período histórico en el que la píldora anticonceptiva, la incorporación de la mujer al mercado laboral y la liberación sexual promovida por el *desbunde* impulsan profundas transformaciones en las formas de vivir la sexualidad desde espacios de mayor libertad, el sida surge como un dispositivo utilizado por el heteropatriarcado para reconducir la sexualidad a su antigua cárcel: la pareja monogámica heterosexual.

En “*Os sapatinhos vermelhos*”, el sida funciona como castigo a la promiscuidad; en “*Dama da noite*”, constituye el terror del que se habla en todas partes; y en “*Mel & girassóis*”, aparece como el llamado a la realidad que amenaza con desfigurar el paraíso anunciado en el título.

### 3.1 *Kitsch, camp, cursi, brega*

*Lindonéia desaparecida  
na preguiça, no progresso  
Lindonéia desaparecida  
nas paradas de sucesso.*

*Ai meu amor,  
A solidão vai me matar de dor  
—Caetano Veloso, “Lindonéia”.*

El estilo de Abreu se consolida a partir de un proceso de apropiación de innumerables referencias provenientes de la cultura de masas; es decir, mediante la incorporación del melodrama característico de las telenovelas, de las canciones populares de las *cantoras do rádio* brasileñas y de las divas del jazz estadounidense, de las *revistas para moças*, de la

astrología, de las religiones de matriz africana y del *film noir*. Su última novela se titula *Onde andará Dulce Veiga? – um romance B*. Esta categoría de “clase B” anuncia que se trata de una novela de “mal gusto”, de categoría inferior, en oposición a la clase A. El título nos advierte, de manera irónica, que el texto que se nos presenta no tiene pretensiones de “alta literatura”.

En sus escritos iniciales, la novela *Limite Branco*, así como los cuentos de *Inventário do irremediável*, ambos publicados en 1970, todavía no exploran estos elementos “clase B”. El cambio aparece a partir de *O ovo apunhalado* (1975), donde escribe textos como “*Ascensão e queda de Robhéa, manequim e robô*” (que narra una realidad distópica en la que la humanidad se ve amenazada por la presencia de robots y en la que, tras la victoria de los humanos, Robhéa, la última robot sobreviviente, se convierte en una modelo de éxito, portada de revistas de espectáculos, objeto de biografías y protagonista de adaptaciones para la radio, la televisión y el cine). En este texto, Abreu abandona la seriedad de sus escritos anteriores y abraza lo kitsch, lo camp, lo cursi y lo *brega*.

Lo que CFA hace en muchos de sus cuentos es subvertir, mediante la parodia, el discurso moralizante propio de los cuentos infantiles. Recurre al estilo camp para alejarse de cualquier actitud edificante; es decir, no busca cuestionar la moraleja de los cuentos de hadas mediante otro discurso igualmente normativo, sino que opta por la dimensión antimoral del camp: “Lo camp es un disolvente de la moralidad. Neutraliza la indignación moral, fomenta el sentido lúdico” (Sontag, 2022, pp. 66-67). Las diferencias entre *kitsch* y *camp* pueden resultar difusas. Ambas categorías tienen en común el hecho de surgir de la sociedad de consumo y de un proceso de valorización de aquello que previamente era considerado marginal o de mal gusto.

*Initially rejected and reviled by the purveyors of high culture, who saw them as the antithesis of fine art and an embarrassment to modern culture, due to the acceleration of mass culture trends, the traditionally ‘lowbrow’ aesthetics of kitsch and camp are no longer uniformly vilified. Conversely, the lack of clear differentiation between high and low culture has enhanced their appeal, whilst simultaneously lauding them as potent and viable sources of inspiration.* (Stepien, 2014, p. 1)

La sociedad de consumo vuelve más opaca —o menos relevante— la diferenciación entre alta y baja cultura, favoreciendo la expansión de lo *kitsch* y lo *camp*. Sin embargo, las diferencias entre ambos conceptos se encuentran en las sociedades y los contextos históricos que les dieron origen. Lo *kitsch*, anterior al *camp*, surge en los primeros textos teóricos alemanes y austriacos sobre la cultura de masas (Adorno y Horkheimer, 2013; Benjamin,

2019; Broch, 1970) como una categoría opuesta al arte “serio”; es decir, el *kitsch* sería el objeto vulgar de consumo frente al objeto sublime del arte “puro”. El concepto de *camp*, por el contrario, surge en el contexto norteamericano de los años sesenta, cuando el consumo masivo y la reproducción industrial del arte ya constituían una realidad consolidada. Además, el *camp* mantiene una relación estrecha con el género. Como señala Marcinkiewicz (2014):

*Kitsch was rather spontaneous while camp was artificial and stylised, but the major difference was that camp, which originated in the gay counterculture of the early twentieth century, used a gender subtext as a vital element of its message.* (p. 70)

Broch define el *kitsch* como una estética en la que el efecto producido resulta más importante que cualquier posible dimensión ética o pedagógica:

La esencia del *kitsch* consiste en la sustitución de la categoría ética por la estética; impone al artista la obligación de realizar, no un ‘buen trabajo’, sino un ‘trabajo agradable’. (Broch, 1970, p. 9)

Por esta razón, en este capítulo dedicado a lo femenino buscamos contrastar, a modo de ejemplo, la escritura de Abreu con la literatura decimonónica, caracterizada por su dimensión aleccionadora, mientras que la obra de Abreu, como veremos, carece de cualquier pretensión didáctica. Al optar por elementos *kitsch* y *camp*, Abreu privilegia la estética sobre la ética, para utilizar la formulación de Broch. Nos encontramos entonces, desde el inicio, con el problema terminológico que plantean las diversas categorías utilizadas para clasificar el arte “clase B”: *kitsch*, *camp*, *cursi* y *brega*. A diferencia de *kitsch* y *camp*, que hoy constituyen sensibilidades reconocibles y ampliamente teorizadas, “*cursi*” y *brega* continúan siendo, sobre todo, calificativos asociados al mal gusto. Quizás porque el arte *kitsch* y *camp* está estrechamente ligado a sociedades de consumo desarrolladas, mientras que lo *cursi* y lo *brega*, surgidos en contextos económicamente menos privilegiados, todavía no han sido plenamente reconocidos como sensibilidades estéticas: “El gusto *camp* es, por su misma naturaleza, posible únicamente en sociedades opulentas, en sociedades o círculos capaces de experimentar la psicopatología de la opulencia” (Sontag, 2022, p. 66).

En “Notas sobre lo *camp*” (1964), Sontag define el *camp* como toda una forma de sensibilidad, “inconfundiblemente moderna, una variante de la sofisticación pero difícilmente identificable con esta, que atiende por ‘camp’ un nombre de culto” (Sontag, 2022, p. 52). Al igual que lo *kitsch*, el *camp* es resultado del desarrollo de la industria cultural y de la cultura de masas; por ello resulta “inconfundiblemente moderno”. Sin embargo, si la cultura de masas produce una brecha entre lo superficial y lo sofisticado, el *camp* puede encontrarse en

ambos extremos. Como afirma Sontag: “El *camp* es la respuesta al problema de cómo ser dandi en la época de la cultura de masas” (Sontag, 2022, p. 65).

Entre las referencias del *camp* encontramos el *film noir* norteamericano, las divas elegantes y cuidadosamente vestidas, cuya imagen potencia los estereotipos femeninos que posteriormente inspirarán el arte *drag*, no solo por su apariencia, sino también por la exageración de sus gestos y actuaciones. Como resume Sontag: “La esencia de lo *camp* es el amor a lo no natural: al artificio y a la exageración” (Sontag, 2022, p. 52).

Según Sontag, el *camp* es, además de artificial y exagerado, urbano, abierto al doble sentido, andrógino y esencialmente estético; “propone una visión cómica del mundo”, es “un disolvente de la moralidad” y constituye “un modo de deleitarse y no de enjuiciar”. Conviene atender, por lo tanto, a las diferencias entre estos conceptos. En *La industria cultural* (2013), Adorno y Horkheimer entienden el *kitsch* como el resultado de la conversión del arte en un producto de producción masiva que elimina cualquier posibilidad auténtica de creación: “Solo el triunfo universal del ritmo de producción y reproducción mecánica garantiza que nada cambie, que no surja nada sorprendente” (Adorno y Horkheimer, 2013, p. 29). Se trata de productos creados por un mercado que no solo fabrica mercancías, sino también a los consumidores de esas mercancías y la necesidad misma de consumirlas.

Distinciones enfáticas, como aquellas entre las películas A y B o entre historias de semanarios de diferentes precios, más que proceder de la cosa misma, sirven para clasificar, organizar y manipular a los consumidores. Para todos hay algo previsto, a fin de que ninguno pueda escapar... (Adorno y Horkheimer, 2013, p. 30).

En este panorama, donde prevalece lo artificial, el *camp* se apropia de manera irónica (*mockery*) de lo superfluo producido por la industria cultural. “¿Cómo ser dandi en la época de la cultura de masas?”, se pregunta Sontag. La relación es paradójica: mientras el dandi evoca la postura aristocrática y decadente del *arte por el arte*, surgida como respuesta a la imposición del utilitarismo burgués emergente, el dandi moderno, al estilo *camp*, utiliza esa misma estrategia de estilización para poner en evidencia el carácter artificial de la producción capitalista. Como afirma Sontag: “El distanciamiento es prerrogativa de una élite; y así como el dandi es el sustituto decimonónico del aristócrata en cuestiones de cultura, lo *camp* es el dandismo moderno” (Sontag, 2022, p. 65).

Lo *camp* transforma lo *kitsch* en objeto de culto; lo revaloriza y lo resignifica. Actualmente, según Malinowska (2014), la diferencia fundamental ya no se establece entre *kitsch* y *camp*, sino entre lo *pop* y lo *camp*. La autora sostiene que, aunque hoy exista cierta confusión en el uso de ambos términos, como si fueran equivalentes, lo *pop* se caracteriza por

el consumo acrítico de aquello que es difundido masivamente por los medios hegemónicos (*mainstream*), mientras que lo camp está marcado por la transgresión. Según Malinowska, lo camp implica un proceso de sacralización —esa “prerrogativa de una élite” de la que habla Sontag— mediante el cual un grupo de individuos, portadores de una sensibilidad particular, rescata ciertos productos de la cultura de masas y los despoja de su banalidad:

*Camp’s cultural elitism is a feature that separates it from the popular. The elitism, however, does not stand for sophistication in the high sense. It rather denotes a certain marginality when signifying camp’s form of manifestation, and emphasizes camp’s non-mainstream character.* (Malinowska, 2014, p. 12)

La obra de CFA se reviste de ese lenguaje extravagante y artificial propio de la sensibilidad camp para oponerse a lo convencional, no solo en sus representaciones de la sexualidad, sino también en el plano estilístico. Asume deliberadamente su condición de producto “clase B” como un lenguaje queer desde el cual abordar temas de la vida urbana. Como veremos a lo largo de este trabajo, y particularmente en este capítulo dedicado a lo femenino, esa apropiación de lo camp constituye una estrategia estética y política que le permite cuestionar las jerarquías culturales, las normas de género y los modelos dominantes de subjetividad.

### 3.2 “*Os sapatinhos vermelhos*” o la metamorfosis de la mujer sola

*Há uma certeza em mim, uma indecência:  
que toda fêmea é bela  
que toda mulher tem sua hora.  
Tem sua hora da estrela.  
Sua hora da estrela de cinema.*

Caetano Veloso, “*A hora da estrela de cinema*”.

“*Os sapatinhos vermelhos*” fue publicado por primera vez en 1985 en una antología de cuentos de varios autores titulada *Espelho mágico – contos de contos infantis para adultos*, organizada por Julieta de Godoy Ladeira, y en 1988 fue incluido en *Os dragões não conhecem o paraíso*. En una carta a su amigo Luciano Alabarse, Abreu escribe: “*Pari outro conto, uma versão para adultos de Os sapatinhos vermelhos, de Andersen. Nunca escrevi nada tão obscuro.*” (Abreu, 2002, p. 105).

Ese cuento retoma el pasaje del cuento de Andersen utilizado anteriormente en la novela “*Pela noite*”:

Tendrás que bailar con tus zapatos rojos hasta que estés pálida y fría, y la piel se te arrugue, y te convertirás en un esqueleto. Bailarás de puerta en puerta; allí donde encuentres niños orgullosos y vanidosos llamarás para que vean y tiemblen. Sí, tendrás que bailar. (Andersen, p. 137)

Como muestra el pasaje, la niña que lleva los zapatos rojos es castigada por su orgullo y vanidad y debe bailar delante de otros niños orgullosos y vanidosos como ella para que, aterrorizados ante el horror del castigo, no incurran en el mismo error. El texto de Andersen reproduce la moral cristiana en su condena de la vanidad. En el cuento infantil, la niña desea ser admirada por su apariencia, lo que no dista mucho de su versión adulta escrita por Abreu, donde la mujer que lleva los zapatos busca sentirse deseada. La carne que el cuento infantil quiere vigilar no es nombrada, sino apenas sugerida: el deseo es reemplazado por un eufemismo, la admiración.

El pasaje de Andersen vincula el cuento “*Os sapatinhos vermelhos*”, que versa sobre una mujer, con la novela corta “*Pela noite*”, que ya analizamos en el primer capítulo y que gira en torno a dos homosexuales. En ambos casos encontramos víctimas del discurso heteropatriarcal, que reserva la sexualidad femenina al matrimonio y patologiza la homosexualidad. Tenemos entonces un primer ejemplo de aproximación entre lo *gay* y lo femenino, dos sexualidades vigiladas e inhibidas de vivirse libremente bajo la amenaza de la maldición del ángel. “Bailarás para siempre” puede entenderse como “no te casarás” para la mujer soltera de “*Os sapatinhos vermelhos*” o como “te contaminarás” para los *gays* de *Pela noite*.

“*Os sapatinhos vermelhos*” está dividido en tres partes. En la primera, la heroína, Adelina, se encuentra sola en su apartamento después de separarse de su amante. Mirándose al espejo, reflexiona acerca de lo que significó su relación de cinco años con un hombre casado:

*Melhor assim, muito melhor. Sem aquele ar desabado de cansaço indisfarçável de mulher sozinha com quase quarenta anos, mastigou sem pausa nem piedade. Com os dedos da mão esquerda, esticou também a pele debaixo do outro olho. Não, nem tanto, que assim parecia uma japonesa. Uma japa, uma gueixa, isso é que fui. A putinha submissa a coreografar jantares à luz de velas – Glenn Miller ou Charles Aznavour? – camomila ou alfazema? – na água da banheira, preparando uísques – uma ou duas pedras hoje, meu bem?* (Abreu, 2018, p. 464).

CFA construye una escena llena de clichés propios del cine: la mujer abandonada que se mira al espejo y toma conciencia de su envejecimiento y del tiempo perdido que dedicó a

un hombre que, al final, la descarta. Sin embargo, Adelina se da cuenta de que no tiene “*aquele ar desabado de cansaço indisfarçável de mulher sozinha com quase quarenta anos*”. Pero ¿por qué se supone que ese sujeto inventado que es “la mujer sola” deba llevar un aire de cansancio que intenta disimular, aunque siempre sin éxito?

Para comprender esa suposición y la construcción de “la mujer sola”, recurrimos a *El segundo sexo* (De Beauvoir, 1949), donde se analizan las construcciones culturales de ese sujeto. Para De Beauvoir, la mujer fue construida como el Otro del hombre, es decir, desde un lugar negativo que funciona como receptáculo de aquello que el hombre rechaza de sí mismo. El hombre quiere ser fuerte y viril; para ello necesita un Otro débil y femenino. Aquí, “femenino” no designa al sujeto, sino al adjetivo que se opone a “viril”.

Virginia Woolf en su *Room of one's own*, 1929, escribe: “*Women have served all these centuries as looking-glasses possessing the magic and the delicious power of reflecting the figure of man at twice its natural size*” (p. 583). La descripción de Woolf es irónica en su metáfora del espejo cuando atribuye a la mujer el “mágico” y “delicioso” poder de reflejar el hombre aumentado en su estatura física. Los adjetivos expresan el punto de vista masculino porque le benefician en detrimento de la mujer. Incluso, es también irónico decirle “poder” a la capacidad de reflejar/aumentar la imagen del que la mira, una vez que ese atributo, en lugar de empoderar al que lo posee, lo disminuye. La mujer es, por lo tanto, necesaria para la nutrición del ego masculino en la medida en que su inferioridad lo dignifica: “*The looking-glass visionis of supreme importance because it charges the vitality; it stimulates the nervous system. Take it away and man may die, like the drug fiend deprived of his cocaine*” (Woolf, p. 583).

Es mirándose al espejo como Adelina, en “*Os sapatinhos vermelhos*”, inicia su proceso de metamorfosis; es decir, pone en marcha la reconstrucción de su propia imagen. Adelina se reconoce a sí misma a partir de su relación con su amante: “*Uma japa, uma gueixa, isso é que fui. A putinha submissa a coreografar jantares à luz de velas*” (Abreu, 2018, p. 464). Abreu reproduce el lugar melancólico de la “mujer sola”, que buscamos comprender a partir del texto de De Beauvoir.

Hemos visto que, para De Beauvoir, la mujer es construida por el hombre desde la alteridad. Es el receptáculo de aquello que el hombre no quiere para sí mismo. Tampoco es la creadora de su propia identidad, puesto que apenas refleja al hombre. La mujer participa escasamente en la producción del discurso: aparece, sobre todo, a través de la voz masculina. Así, la mujer solo interesa en la medida en que se relaciona con el hombre. La melancolía de la “mujer sola” se explica desde ese lugar: está sola porque le falta la presencia

imprescindible del hombre, que es más que su complemento; es su Significante. “*Pelo fato de nada possuir, a mulher não é elevada à dignidade de pessoa; ela própria faz parte do patrimônio do homem, primeiramente do pai e em seguida do marido*” (De Beauvoir, 2019, p. 118). De Beauvoir llama la atención sobre el hecho de que la construcción de lo que denomina “mito de la mujer” se produce de manera negativa, es decir, desde la falta: “*Ela não é considerada positivamente, tal qual é para si, mas negativamente, tal qual se apresenta ao homem*” (De Beauvoir, 2019, p. 203).

Adelina reconoce su lugar de “*putinha submissa a coreografar jantares à luz de velas*”. Habla de sí misma de manera despreciativa porque identifica la posición de inferioridad que le fue asignada. Más aún si consideramos que, dentro de la cultura heteropatriarcal cristiana, la sexualidad está reservada al matrimonio y Adelina fue la amante de un hombre casado. Su situación resulta doblemente condenable: mantiene una relación considerada ilegítima con un hombre porque no está casada y, además, perturba el matrimonio de otra mujer.

Comenzamos este capítulo señalando el lugar central que ocupa el matrimonio en las novelas del siglo XIX. Aunque *Madame Bovary*, *Ana Karenina* y *El primo Basilio* suelen leerse como críticas a la institución del matrimonio burgués, sus heroínas, por no respetar el “voto sagrado” que las unía a sus esposos, fueron castigadas con la muerte. Adelina, en cambio, no tendrá el mismo destino. Este nos parece un punto importante dentro de la escritura de Abreu: el lugar de la mujer en su tiempo ya no es el mismo.

Aunque, en el período histórico en que Abreu escribe sus cuentos, la mujer haya conquistado mejores condiciones como sujeto social, el matrimonio continúa siendo una institución central. Aunque la mujer pueda votar o divorciarse, por ejemplo, la dignidad de sujeto reconocible dentro de la sociedad sigue presuponiendo el matrimonio. En otras palabras, las expectativas sociales en torno a la mujer no han cambiado sustancialmente. Por eso, para Adelina, apartarse del modelo de mujer virtuosa resulta tan difícil: se encuentra constantemente acosada por el sentimiento de culpa.

*Antes que a quinta virasse Sexta-Feira Santa e os pecados começassem a pulular na memória feito macacos engaiolados: não beba, não cante, não fale nome feio, não use vermelho, o diabo está solto, leva sua alma para o inferno.* (Abreu, 2018, p. 464-465)

En nuestro análisis trabajaremos con dos conceptos de diva presentes en el cuento: por un lado, el religioso, fundado en la noción cristiana de divinidad, que funciona como modelo del que la protagonista se irá alejando; por otro, el modelo de la cultura de masas,

representado por las divas de la música y del cine, en quienes Adelina encontrará inspiración para llevar a cabo su transformación. La simbología cristiana es fundamental en el cuento porque de ella proviene el sentimiento de culpa que atormenta a la protagonista. La desilusión que experimenta Adelina tras ser abandonada por su amante nace de su fracaso en reproducir el modelo cristiano de mujer virtuosa.

En su estudio de las mitologías de lo femenino, De Beauvoir encuentra en el cristianismo un doble movimiento: por un lado, la condena de la mujer a través del mito de Eva, presentada como la introductora del pecado; por otro, la posibilidad de su redención mediante el matrimonio. El matrimonio no solo otorga a la mujer un lugar legítimo dentro de la sociedad, sino que también la purifica, apartándola de su condición de sujeto carnal, pecador e ignominioso, condición heredada del pecado original de Eva. La mujer no casada queda, entonces, asociada al mal y al pecado. De ahí las prohibiciones que aparecen en el pasaje citado: “*não beba, não cante, não fale nome feio, não use vermelho, o diabo está solto, leva sua alma para o inferno*”. La mujer debe vigilarse constantemente para preservar su virtud.

La primera parte del cuento se concentra en ese lugar de la “mujer sola”, mirándose al espejo y concluyendo que “*cinco anos são alguma coisa quando se tem quase quarenta, e nem apartamento próprio, nem marido, nem filhos, herança: nada. Ponto seco, ponto morto*” (Abreu, 2018, p. 465). Este pasaje resume el lugar extremadamente limitado que se reserva a la mujer: el matrimonio o la nada. Sin embargo, en “*Os sapatinhos vermelhos*” ese es apenas el comienzo de la historia, el punto cero desde el cual Adelina iniciará su metamorfosis.

En la cultura cristiana, la mujer es divinizada a través de la maternidad. La Virgen María alcanza el estatus de figura divina porque logra la hazaña de ser madre y virgen al mismo tiempo. En Dalarun (2018) encontramos tres modelos cristianos de mujer: Eva representa a la mujer que conduce al hombre al pecado; María, a la virgen madre que redime a la mujer mediante aquello que constituirá la virtud femenina —virginidad y maternidad—; y, finalmente, Magdalena, figura paradigmática de la redención a través del arrepentimiento:

Esta tercera vía que abre entonces Magdalena no deja de tener relación (...) con el tercer lugar que Jacques Le Goff ve constituirse en tanto tal en la segunda mitad del siglo XII, y que también es lugar de arrepentimiento, de esperanza y de temor: el Purgatorio. Todo pecador debe redimirse de la falta que lo marca desde su concepción. Se tiene el sentimiento de que las mujeres, bajo el auspicio de Magdalena, deben redimirse dos veces más bien que una: de ser pecadoras y de ser mujeres. (p. 65)

Tanto la niña del cuento de Andersen como la mujer sola del cuento de CFA se aproximan a la figura de Magdalena, pues encarnan el modelo de la penitente. En el caso de Andersen, el proceso culmina con la amputación de los pies de la niña y su retorno a la iglesia, donde, ante los fieles, el castigo expía el pecado y la niña es recompensada con la entrada en el reino de Dios:

Toda la congregación estaba en sus bancos, cantando en voz alta, y la misma Karen se encontró a sí misma en uno de los asientos, al lado de otras personas de la parroquia. Cuando acabó el himno, todos volvieron la vista hacia ella y dijeron: “¡Qué alegría verte de nuevo entre nosotros después de tanto tiempo, pequeña Karen!”

—Todo ha sido por la misericordia de Dios —respondió ella. (Andersen, 2013, p. 139)

Mientras Andersen encuentra en la divinidad cristiana el modelo de redención para construir a Karen, Abreu sustituye ese modelo por la diva de la cultura de masas. Al ritual sagrado del matrimonio, Abreu opone un ritual profano que Adelina lleva a cabo sola en su apartamento. Primero aparece la música. Adelina vive su duelo al son de Billie Holiday. En los *jazz standards* interpretados por las llamadas “divas” es recurrente el tema de la mujer abandonada o maltratada, y precisamente eso es lo que Adelina desea escuchar. La canción citada en el cuento es *Don't Explain*, donde una mujer abandonada, tan feliz por el regreso de su amante, le agradece haber vuelto y le pide que no le explique ni por qué se fue ni por qué regresó: “*Hush now. / Don't explain / just say you'll remain / I'm glad you're back. / Don't explain*” (Arthur Herzog Jr. y Billie Holiday).

El concepto de “diva” resulta fundamental para la resignificación de lo femenino que Abreu lleva a cabo. La diva es la gran estrella femenina de la cultura popular y, por lo tanto, un fenómeno característico de la cultura de masas. El jazz produjo cantantes que rompieron con los patrones sociales de su tiempo y crearon (o, más precisamente, fueron convertidas en) una estética que dio origen al concepto de ícono pop, encarnado hasta hoy en la figura de la “diva del jazz”. Las divas del jazz constituyen un excelente ejemplo tanto de la transformación de los roles femeninos, cada vez menos dependientes de una figura masculina, como de los cambios en las representaciones de lo femenino dentro de la cultura de masas. La diva del jazz fue, al mismo tiempo, una agente inserta en la producción cultural (la artista principal de los grandes conciertos de jazz) y el objeto o tema de esa misma producción, ya que las canciones versaban con frecuencia sobre el universo femenino. En un

período en el que las mujeres ni siquiera podían votar o divorciarse, es decir, cuando existían jurídicamente bajo la tutela masculina, las divas del jazz salían a cantar por las noches.

Las cantantes de jazz comenzaron como vocalistas invitadas a acompañar a grupos de músicos virtuosos y, muchas veces, eran valoradas principalmente por su apariencia física. No eran mucho más que “muñecas” adornadas para atraer la mirada del público.

*Women singers of big bands in particular occupied a challenging position in the jazz scene. The mainstream press seldom considered these singers to be genuine jazz musicians and instead viewed them mostly as entertaining complements to the more ‘serious’ male instrumentalists with whom they sang (Hall, 2018, p. 1).*

Poco tiempo después, las mejores cantantes se convirtieron en las verdaderas estrellas de las *jazz bands*. Sin duda, su belleza, sus vestidos y su maquillaje contribuyeron a ello, pero también lo hicieron su virtuosismo y sus personalidades marcadas. Pasaron entonces a ocupar el centro de la escena en la era del jazz. Mencionamos este aspecto de la historia cultural estadounidense debido a la importancia que estas figuras tuvieron en la construcción de la imagen de la diva, evocada recurrentemente en los textos de Abreu.

La diva también forma parte de un proceso de potenciación de lo femenino. Debe reunir una serie de cualidades tan exigentes como las que se imponen a la mujer casada: ser bella, vestir bien, maquillarse, adornarse, cantar o actuar con excelencia, mantenerse delgada, entre muchas otras cosas. Ese es el precio de su independencia. Se trata de una suerte de pacto con el demonio: tendrás que ser muchas cosas si quieres ser admirada. El ritual de Adelina incluye, además de la música de fondo, un baño en el que lava “*todos os orificios, e também os cabelos, todos os cabelos*” (Abreu, 2018, p. 466), la elección de un vestido ajustado que le muestra los senos, como los que usaba Liz Taylor y, lo más importante, los zapatos rojos que dan título al cuento.

En el cuento de Andersen, los zapatos rojos simbolizan la vanidad de la muchacha que, al tomar la confirmación, escandaliza a todos en la iglesia al presentarse con zapatos del color de la lujuria:

Todo el mundo le miraba los pies a la niña, y en el momento de entrar en la iglesia aún le parecía a ella que hasta los viejos cuadros que adornaban la sacristía, retratos de los párrocos muertos y desaparecidos, con largos ropajes negros, tenían los ojos fijos en los rojos zapatos de Karen. Ésta no pensaba en otra cosa cuando el sacerdote extendió las manos sobre ella, ni cuando le habló del santo bautismo, la alianza con Dios, y dijo que desde ahora Karen sería ya una cristiana enteramente responsable.

Respondieron las solemnes notas del órgano, los niños cantaron con sus voces más dulces, y también cantó el viejo preceptor, pero Karen sólo pensaba en sus zapatos rojos. (Andersen, 2013, p. 136)

La moral del cuento se basa en el castigo de la muchacha por su vanidad. En el texto de Abreu, los zapatos rojos también funcionan como símbolo de vanidad. Adelina los recibe de su amante durante el período en que estuvieron juntos, pero le parecen demasiado osados y, por ello, nunca los usa.

*E eram lindos, mais lindos do que podia lembrar. Mais lindos do que tinha tentado expressar quando protestou, comedida e comovida – mas são tão... tão ousados, meu bem, não têm nada a ver comigo. Que evitava cores, saltos, pinturas, decotes, dourados ou qualquer outro detalhe capaz sequer de sugerir sua secreta identidade de mulher-solteira-e-independente-que-tem-um-amante-casado.* (Abreu, 2018, p. 466)

Incluso como amante, Adelina siente la imposición social según la cual, para ser digna de su hombre, la mujer (aunque sea la amante) debe mostrarse comedida. El ritual que lleva a cabo en el cuento puede leerse como el despertar de su sexualidad. Si antes buscaba no llamar la atención, porque, como sugiere el cuento de Andersen, eso no es propio de una mujer virtuosa, ahora se viste de manera que resalta sus atributos físicos y se permite atraer las miradas masculinas. Se permite erotizarse. “*O que faria a seguir seria perfeito, como se encenado e aplaudido milhares de vezes*” (Abreu, 2018, p. 466).

La parodia que Abreu realiza del cuento de Andersen procura explicitar aquello que el texto infantil apenas sugiere mediante símbolos, puesto que el cuento de Andersen está construido como una lectura moralizante para niñas. El relato de Andersen transcurre entre la iglesia, entendida como el espacio donde se enseñan la moral y la virtud, y el bosque, que representa el peligro asociado al universo oscuro de la libertad sexual. En la versión de Abreu, la iglesia es sustituida por la oficina donde Adelina trabaja y, al igual que Karen en el cuento de Andersen, una vez allí debe borrar cualquier marca que remita a la sexualidad. Pero si en el bosque del cuento infantil aparece un cazador que amenaza la virginidad de la niña que osa penetrarlo, en la versión de Abreu es Adelina quien asume el papel de cazadora.

El lenguaje utilizado en la segunda parte del cuento, que transcurre en el boliche, pertenece claramente al campo semántico de la caza. Al elegir a su primera “presa”, Adelina lo huele como si fuera un animal: “*Músculos que estalavam dentro da camiseta justa, dos jeans apertados. Leve cheiro de bicho limpo, bicho lavado, mas indisfarçavelmente bicho*

*atrás do sabonete*” (Abreu, 2018, p. 467). Adelina invierte aquí los roles de género tradicionalmente atribuidos al hombre. Desea físicamente a los hombres que observa y no oculta ese deseo. Al grupo de tres amigos que encuentra en el boliche les dirige comentarios sugestivos: “*Gente boa é sempre bem-vinda – falava como a dublagem de um filme. Uma mulher movia o corpo e a boca: ela falava*” (Abreu, 2018, p. 468). “*Bebam algum drinque mais estimulante, vocês vão precisar, rapazes*”, con un aire de Mae West (Abreu, 2018, p. 468).

Si se espera que la mujer desempeñe un papel pasivo en el juego de la seducción, Adelina lo invierte y lo hace siguiendo un guion de *film noir*, a la manera de las *sex symbols* mencionadas en el texto: Mae West, Rita Hayworth y Liz Taylor. Mujeres que no solo se insinúan, sino que hablan. Cuando le preguntan su nombre, ella miente. Dice llamarse Gilda, como el personaje interpretado por Hayworth: “*Mas mentia só em parte, contou para o espelhinho, porque de certa forma sempre fui inteiramente Gilda, Escorpião, e nisso dizia a verdade, atriz, e novamente mentia, só de certa forma, porque toda a minha vida*” (Abreu, 2018, p. 469).

La música de fondo de esta segunda escena es “*um Roberto Carlos daqueles de motel, o côncavo, o convexo*” (Abreu, 2018, p. 469), muy diferente del “*I’m glad you’re back, don’t explain*” que Adelina escuchaba en su apartamento. Ahora tenemos a Roberto Carlos cantando: “Cada parte de nós, tem a forma ideal / quando juntas estão, coincidência total / do côncavo e o convexo / assim é nosso amor, no sexo.” La canción cursi ayuda a crear el ambiente “underground” donde esa “*sexta-feira, e era da Paixão, cinza cru de amanhecer urbano entrando pelas frestas*” (p. 469) parodia el universo iglesia-bosque del cuento de Andersen. El viernes de la pasión, referencia a la pasión de Cristo, acá es la pasión carnal que Adelina siente por los tres muchachos a los que termina llevando a su casa.

Esos roles invertidos en el momento de la conquista fueron suficientes para que la crítica afirmara que la “*grande maioria*” de los personajes de Abreu “*ou é gay ou age como se fosse*” (Pen, 2006). Ítalo Moriconi escribe:

*Há contos em que a trepada é hétero, mas o imaginário é gay. No conto ‘Os sapatinhos vermelhos’, os atos da protagonista feminina projetam fantasias claramente masculinas, homoeróticas. O quarteto heterossexual mascara o sonho de uma orgia gay.* (Moriconi, 2018, p. 747)

Estas lecturas nos llevan a preguntarnos: ¿existe una manera *gay* de tener sexo? ¿Podríamos leer este cuento como la historia de una mujer que vive libremente su

sexualidad? ¿Tener relaciones sexuales con más de una persona a la vez es un privilegio *gay*? ¿Qué hace que esas fantasías sean “claramente masculinas”? Ni Marcelo Pen ni Ítalo Moriconi profundizan en lo que vendría a ser “actuar como *gay*” o en qué consistirían esas “fantasías claramente masculinas”.

En *El género en disputa* (2017), Judith Butler introduce en la teoría feminista la distinción entre sexo y género. El sexo vendría a estar definido biológicamente (o cromosómicamente, o anatómicamente; la definición no resulta sencilla, puesto que existen situaciones en las que la identificación de los órganos sexuales también puede ser problemática), mientras que el género, que tradicionalmente se consideró ligado de manera directa al sexo (es decir, se asumía que quien nace con un pene se identificaría necesariamente con el género masculino), puede o no guardar esa relación. Esto se explica porque el género, según Butler, no es más que una construcción social, es decir, un conjunto de prácticas culturales. Cada individuo está “performando” su género todos los días, independientemente del sexo que le fue asignado al nacer. Este se manifiesta mediante prácticas repetidas:

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, 2018, p. 98)

El acto performativo “crea la apariencia de sustancia”; es decir, nos da la falsa impresión de que se trata de un hecho natural, algo que la teoría de Butler se propone precisamente cuestionar. A las categorías de sexo y género, Butler agrega además el deseo, que tampoco depende necesariamente de las dos anteriores. Una persona puede nacer con un pene, identificarse con el género femenino y ello no determina si deseará a un hombre, a una mujer o a ambos. La teoría de Butler nos permite comprender que la sexualidad puede ser mucho más diversa de lo que la “heterosexualidad obligatoria” (para utilizar un concepto afín a esta tradición teórica) nos hace creer.

Afirmar que los personajes de Abreu son siempre homosexuales, aun cuando se presentan como heterosexuales, resulta problemático, porque implicaría asumir la existencia de una conducta heterosexual y otra homosexual claramente diferenciadas. Puesto que la heterosexualidad pertenece al campo del deseo y no al del género, los actos performativos de una persona —su forma de hablar, de moverse o incluso de vestirse— no bastan para definir si es heterosexual o no. La lectura de Marcelo Pen parece responder más bien a una simplificación basada en el hecho de que Abreu fuera homo o bisexual. Decir que alguien actúa “como si fuese homosexual” remite a la práctica heteronormativa de interpretar los

actos performativos de género como indicadores de un deseo binario (heterosexual u homosexual), excluyendo, por ejemplo, la categoría bisexual.

En la tercera parte del cuento, todos se encuentran en la casa de Adelina. “*O que faria a seguir seria perfeito, como se encenado e aplaudido milhares de vezes*”. Lo anunciado desde el comienzo del relato se concreta ahora.

*O negro veio por trás, que gostava assim, tão apertadinho. Ela nunca tinha feito, mas ele jurou no ouvido que seria cuidadoso, depois mordeu-a nos ombros, enquanto a virava de perfil, muito suavemente, molhando-a de saliva com o dedo, para que o mais baixo pudesse continuar a lambê-la entre as coxas, enquanto o tenista-dourado, de joelhos, esfregava o pau pelo rosto dela, até encontrar a boca.* (Abreu, 2018, p. 470)

Como afirmamos anteriormente, este cuento explicita aquello que el de Andersen apenas sugiere. Mientras que la versión infantil tiene el claro objetivo de desalentar la vanidad femenina, el relato de CFA imagina otros lugares posibles para la mujer: “*Quando apagou a luz, teve tempo de ver-se no espelho da prateleira, maquiagem escorrida pelo rosto todo, mas um ar de triunfo escapando no meio dos cabelos soltos*” (Abreu, 2018, p. 471).

En lugar de leer a Adelina como una mujer que podría ser considerada homosexual por poseer “deseos masculinos” o “fantasías gays”, podríamos entenderla simplemente como una mujer que decide vivir su sexualidad fuera de los patrones impuestos por la moral cristiana y la sociedad heteronormativa. Afirmar que Adelina tiene fantasías homosexuales porque desea tener relaciones con más de un hombre o porque practica sexo anal implica regresar a una concepción restrictiva según la cual la sexualidad femenina debe desarrollarse dentro de límites previamente prescritos.

En *Historia de la sexualidad I*, Foucault identifica tres sujetos “desviantes” contruidos por los discursos científicos sobre la sexualidad, encargados de normalizarla: el niño masturbador, el adulto perverso y la mujer histérica. El discurso clínico, psicoanalítico y psiquiátrico asumió para sí el control del deseo femenino. Más recientemente, Preciado retoma los análisis de Foucault en su crítica a las prácticas terapéuticas centradas en la diferencia sexual:

Los dos espacios terapéuticos de la histeria son curiosamente la cama matrimonial y la mesa clínica. Dicho de otro modo, la sexualidad y el placer “femeninos” se construyen en el espacio de tensión y de encuentro de al menos dos instituciones: la institución matrimonial heterosexual, en la que las mujeres están sujetas a sus maridos, y las instituciones médicas, en las que las mujeres están sujetas a la jerarquía

clínica como pacientes. Durante el siglo XIX, la institución matrimonial parece fortalecerse como un espacio de reproducción, de economía doméstica y de transmisión patrimonial, pero raramente como un espacio de placer sexual. (Preciado, 2020b, p. 137)

La literatura del siglo XIX, a la que hemos hecho referencia a lo largo de este capítulo, desarrolla una crítica de ese modelo familiar descrito por Preciado. Andersen, por su parte, aunque contemporáneo de muchos de esos autores, piensa de manera diferente. Sus personajes femeninos son exhortados a la castidad y a la obediencia, y el precio de la desviación es extremadamente alto. La propia Karen pide que le amputen los pies, pues el ángel que la condenó a bailar hasta la muerte por haber deseado ser admirada por su belleza no se compadece de sus súplicas.

El final de la versión de Abreu carece de la crueldad presente en el cuento infantil. Mientras Karen necesita que le corten los pies para remediar su vanidad y hacerse digna de volver a integrarse a la comunidad, Adelina regresa a su trabajo de oficina el lunes siguiente sin mayores consecuencias. Continúa usando los zapatos rojos, que ya no la invitan a bailar, sino a buscar sexo allí donde pueda encontrarlo.

*Tentava – tentava mesmo? – não ceder. Mas quase sempre o impulso de calçá-los era mais forte. Porque afinal, dizia-se, como num conto de Sonia Coutinho, há tantas sextas-feiras, tantos luminosos de neon, tantos rapazes solitários e gostosos perdidos nessa cidade suja... só pensou em jogar os sapatos fora quando as varizes começaram a engrossar, escalando as coxas, e o médico então apalpou-a nas virilhas e depois avisou que.* (Abreu, 2018, p. 472)

Y así concluye el cuento. El último párrafo nos muestra que Adelina no podía controlar el impulso de ponerse los zapatos, aunque tampoco parece haber intentado resistirse demasiado, como sugiere la interrogación. Continuó usándolos hasta la vejez. No sabemos qué fue lo que el médico le anunció al final. Quizá el médico ocupe el lugar del verdugo del cuento de Andersen y termine amputándole una pierna; pero, si así fuera, Abreu prefiere no castigar a su heroína y concluye el relato antes de que eso suceda.

“*Os sapatinhos vermelhos*” constituye un buen ejemplo de aquello a lo que se refiere Bernardo Carvalho en un artículo publicado tras la edición francesa de las crónicas de Abreu:

*Ses livres ont fini par remplir une lacune en exprimant, dans une prose débordante, qui frôlait souvent sans la moindre autocensure la sensiblerie, ce qu'une génération urbaine, orpheline du romantisme, avait envie d'entendre sur sa propre affectivité et sa sexualité, au sortir des années de la dictature militaire.* (Carvalho, 2001)

Sin duda, la obra de Abreu vino a suplir la ausencia de textos que hablaran con tanta franqueza a una generación que luchaba por una mayor libertad. No solo libertad política, sino también sexual. Los métodos anticonceptivos contribuyeron a pensar la práctica sexual más allá de su dimensión reproductiva. La posibilidad de mantener relaciones sexuales no reproductivas transformó la manera en que las mujeres vivían su sexualidad o, más precisamente, les permitió vivirla con menos restricciones.

El recurso a modelos estadounidenses para representar una figura femenina más independiente tiene una razón de ser. Según Nancy F. Cott (2018), en la década de 1920 “la cultura de la modernidad y de la urbanización absorbió los mensajes del feminismo y los representó bajo la forma de la mujer norteamericana moderna” (p. 125). En su estudio, Cott relaciona esta transformación con algunos de los principales cambios en el estilo de vida de las mujeres estadounidenses durante ese período: el reconocimiento del derecho de ambos miembros de la pareja a la satisfacción sexual; la transformación del matrimonio, que deja de concebirse como una estructura jerárquica de tipo victoriano para convertirse en una asociación entre compañeros; la planificación familiar; el mayor acceso femenino a la educación; y la creciente incorporación de las mujeres al mercado laboral.

### 3.3 “*Dama da noite*” o la *Femme Fatale* está contaminada

*Pálpebras de neblina, pele d'alma*  
*Giulietta Masina*

*Aquela cara é o coração de Jesus.*

—Caetano Veloso. “*Giulietta Masina*”.

En una crónica de 1987, Abreu habla de una imagen que le llamó la atención mientras caminaba por las calles de São Paulo en un día en que se sentía muy triste. El título de la crónica, *Pálpebras de neblina*, proviene de una canción de Caetano Veloso titulada *Giulietta Masina*. La crónica comienza con la descripción de su estado de ánimo en aquella tarde en que Abreu decide salir a caminar para distraerse. En su descripción, recurre al melodrama y a modelos tomados del cine de Hollywood:

*Melodrama: nem amor, nem trabalho, nem família, quem sabe nem moradia – coração achando feio o não ter. Abandono de fera ferida, bolero radical. Última das criaturas, surto de lucidez impiedosa da Big Loira de Dorothy Parker. Disfarçado, comecei a chorar.* (Abreu, 2014, p. 89)

Frente a un bar, Abreu encuentra a una prostituta que llora como él:

*Estava encostada na porta de um bar. Um bar brega – aqueles da Augusta-cidade, não Augusta-Jardins. Uma prostituta, isso era o mais visível nela. Cabelo mal pintado, cara muito maquiada, minissaia, decote fundo. Explícita, nada sutil, puro lugar comum patético. Em pé, de costas para o bar, encostada na porta, ela olhava a rua. Na mão direita tinha um cigarro; na esquerda um copo de cerveja. E chorava, ela chorava. Sem escândalos, sem gemidos nem soluços, a prostituta na frente do bar chorava devagar, de verdade. A tinta da cara escorria com as lágrimas. Meio palhaça, chorava olhando a rua. Vez em quando dava uma tragada no cigarro, um gole na cerveja. E continuava a chorar – exposta, imoral, escandalosa – sem se importar que a vissem sofrendo. (Abreu, 2014, pp. 89-90)*

Nos interesa la carga dramática que produce este pasaje. Más que ofrecer una descripción detallada de una persona, Abreu construye una imagen cargada de interpretación subjetiva y adornada con los clichés característicos de su estilo —el bolero, las actrices de Hollywood, la canción de Caetano Veloso—, que dicen más sobre su propio estado melancólico que sobre la mujer a quien observa desde lejos.

Esta crónica constituye un buen ejemplo del procedimiento creativo de Abreu. Podemos afirmar que una de las características más marcadas de su estilo es el gusto por lo melodramático. Bernardo Carvalho señala este rasgo al compararlo con el cineasta español Pedro Almodóvar:

*Caio Fernando Abreu a été une espèce d'Almodóvar sans l'humour. Un mystique, qui, s'insurgeant devant le destin, a remplacé la mort proclamée de Dieu («Dieu est naja») par le mélodrame, un mélodrame imprégné d'un goût quelque peu hasardeux pour des représentations métaphysiques alternatives et des métaphores célestes et mythologiques, dont il usait pour décrire le monde physique, périphérique et dés-enchanté où il vivait, et particulièrement la mégalopole qu'est São Paulo. (Carvalho, 2001)*

La analogía con un cineasta no es un detalle menor. La imagen, como puede observarse en el fragmento citado, busca presentarnos una acumulación de elementos visuales. La ropa, el entorno, la cerveza y el cigarrillo en la mano: todo contribuye a evocar cierta decadencia o cierto vicio propio de ese *monde physique, périphérique et dés-enchanté* que encontramos con frecuencia en la obra de Abreu.

A la descripción de lo visible, Abreu agrega su interpretación mediante el uso de adjetivos como “explícita”, “nada sutil”, “expuesta”, “inmoral” y “escandalosa”. Es “explícita” porque se puede reconocer desde lejos que se trata de una prostituta —“*isso era o*

*mais visível nela*”, dice el texto—, probablemente por la forma en que viste, por el lugar donde se encuentra y por el hecho de beber y fumar.

Esta descripción nos permite establecer una analogía con el mecanismo de *outing* característico de la cultura homofóbica analizado por Sedgwick en *Epistemology of the Closet* (2008). Sacar a alguien del armario sería uno de los dispositivos mediante los cuales la cultura homofóbica clasifica a los individuos según la manera en que se presentan, especialmente cuando su apariencia o comportamiento no reproducen los modelos aceptables de masculinidad o feminidad. La semejanza entre el homosexual y la prostituta radica, en este caso, en que ambos son frecuentemente víctimas de este proceso de “reconocimiento” que los obliga a confesar una identidad que les es atribuida por el Otro. La analogía denuncia, por tanto, el dispositivo moralizador que opera en todos nosotros. Solo aquellos sujetos cuyas conductas son consideradas condenables son forzados a “salir del armario” de manera compulsiva.

En el cuento “*Dama da noite*” encontramos a una mujer que habla con un muchacho más joven en tono de consejo. Sin embargo, no se trata de consejos moralizantes, sino de observaciones nacidas de la experiencia que ella posee y que a él todavía le falta. La mujer hace referencia a “la rueda de la vida”, de la cual no puede participar y que apenas observa desde afuera. Según ella, existe una palabra clave que es necesario conocer para ingresar en esa rueda y, por desconocer ese código, permanece excluida.

*Mas eu fico sempre do lado de fora. Aqui parada, sem saber a palavra certa, sem conseguir adivinhar. Olhando de fora, a cara cheia, louca de vontade de estar lá, rodando junto com eles nessa roda idiota – tá me entendendo, garotão?* (p. 480)

El texto está escrito en forma de monólogo, lo que acentúa el carácter didáctico del discurso mediante el cual la *Dama da Noite* intenta transmitir algo al joven que la escucha. Su mensaje adquiere una dimensión metafórica a través del símbolo de la rueda que gira con todos dentro menos ella. Precisamente porque observa la rueda desde afuera, es decir, desde una posición privilegiada de observadora, la *Dama da Noite* desarrolla una mirada crítica sobre el funcionamiento de esa “*roda idiota*”.

*A roda? Não sei se é você que escolhe, não. Olhe bem para mim – tenho cara de quem escolheu alguma coisa na vida? Quando dei por mim, todo mundo já tinha decorado a tal palavrinha-chave e tava a mil, seu lugarzinho seguro, rodando na roda. Quem roda na roda fica contente. Quem não roda se fode.* (p. 481)

El mecanismo de exclusión forma parte constitutiva de la rueda. La *Dama da Noite* no eligió vivir fuera de ella. No sabe cómo los demás aprendieron la palabra clave; solo percibe

que todos a su alrededor la conocen, excepto ella. Quienes forman parte de la rueda parecen reconocerse mutuamente: *“Todo esse pessoal de cabelo arrepiadinho sorri para você porque você é igual a eles. Se pintar uma festa, te dão um toque, mesmo sem te conhecer. Isso é rodar na roda, meu bem”* (p. 482). El mecanismo de reconocimiento nunca queda del todo claro. Sin embargo, la exclusión aparece como perfectamente coherente: *“Para mim não. Nem um sorriso. Cumplicidade zero. Eu não sou igual a eles, eles sabem disso. Dama da noite, eles falam, eu sei. Quando não falam coisa mais escrota”* (p. 482).

La *Dama da Noite* recibe ese nombre de quienes la excluyen. El apodo funciona como un eufemismo de otros calificativos más agresivos utilizados para identificarla como un sujeto marginal e indeseado dentro de la rueda. A lo largo del cuento comprendemos que existe también una cuestión generacional que determina quién pertenece a ella y quién no.

*Você não viu nada, você nem viu o amor. Que idade você tem, vinte? Tem cara de doze. Já nasceu de camisinha em punho, morrendo de medo de pegar aids. Vírus que mata, neguinho, vírus do amor. Deu a bundinha, comeu cuzinho, pronto: paranoia total.* (p. 482)

La rueda es producto de la paranoia a la que se refiere la protagonista. El sida ha creado una división entre quienes vivieron el amor antes de la enfermedad y quienes lo vivieron después. La nueva generación, marcada por el miedo a los riesgos asociados al sexo, construyó esa rueda como mecanismo de protección frente a la contaminación. *“Eu cheguei antes. E até me pergunto se não é sorte também estar do lado de fora dessa roda besta que roda sem fim, sem mim. No fundo tenho nojo dela – você?”* (p. 482).

El monólogo de la *Dama da Noite* constituye una reflexión sobre la transformación de las formas de vivir la sexualidad después de la irrupción del sida. En su crónica *A mais justa das saias* (1987), Abreu llama la atención sobre un problema tan grave como la propia enfermedad: *“Tem gente contaminada pela mais grave manifestação do vírus – a aids psicológica”* (Abreu, 2014, p. 65). Además de los síntomas físicos que aterrorizaban a su generación, Abreu destaca los efectos psicológicos producidos por la paranoia a la que alude el cuento. El chivo expiatorio fue encontrado en la figura del homosexual. En aquellos primeros años, cuando todavía se desconocía la naturaleza de la enfermedad, el homosexual masculino fue señalado como responsable de la contaminación y, en Brasil, el sida llegó incluso a ser denominado “cáncer gay”:

*Aí começaram as confusões. A pseudotolerância conquistada nos últimos anos pelos movimentos de liberação sexual desabou num instantinho. Eu já ouvi – você certamente também – dezenas de frases do tipo ‘bicha tem mesmo é que morrer de*

*aids*'. Ou propostas para afastar os homossexuais da 'sociedade sadia' – em campos de concentração, suponho. Como nos bons tempos de Auschwitz? Tudo para 'o bem da familia', porque afinal – e eles adoram esse argumento – 'o que será do futuro das nossas pobres criancinhas?' (Abreu, 2014, p. 66)

La propia *Dama da Noite* recuerda a su joven interlocutor que en la televisión se escuchaba constantemente: “*amor mata amor mata amor mata. Pega até de ficar do lado, beber do mesmo copo*” (p. 482). Abundaban los mitos y prejuicios relacionados con el deseo homosexual. En la crónica, Abreu subraya cuán frágiles habían sido las conquistas alcanzadas por los movimientos de liberación homosexual, pues bastó la aparición de la enfermedad para que una sociedad apenas superficialmente tolerante se volviera contra los homosexuales de manera aún más violenta que antes. La *Dama da Noite* explica así las razones de su exclusión:

*Eu sou a dama da noite que vai te contaminar com seu perfume venenoso e mortal. Eu sou a flor carnívora e noturna que vai te entontecer e te arrastar para o fundo de seu jardim pestilento. Eu sou a dama maldita que, sem nenhuma piedade, vai te poluir com todos os líquidos, contaminar seu sangue com todos os vírus. Cuidado comigo: eu sou a dama que mata, boy.* (p. 483)

No es casual que la “dama que mata con su sangre contaminada” sea una mujer. El cuento, escrito en el auge de la crisis del sida, no elige como blanco principal de la paranoia social al homosexual masculino, sino a una mujer de mediana edad que ha vivido su sexualidad libremente. Para Ítalo Moriconi, una mujer situada en esa posición vuelve a remitir al universo gay: “*No célebre monólogo de ‘Dama da noite’, é também o imaginário gay que fala pela voz da mulher devassa ou trans*” (Moriconi, 2018, p. 747). Moriconi habría sido más preciso si hubiera utilizado el concepto de *queer* en lugar de *gay*. *Queer* no tiene una traducción directa al español o al portugués, pero podría entenderse como “raro” o “extraño”: aquello que no se ajusta a lo convencional o que genera algún tipo de incomodidad o desacuerdo. La mujer que no “gira en la rueda” a la que se refiere el cuento, es decir, que no se casa ni tiene hijos y que, además, lleva una vida *devassa*, para utilizar el término de Moriconi, es una rara. Del mismo modo, son raros los homosexuales y las personas trans.

A todos esos raros, la “sociedad sana”, mencionada en la crónica citada anteriormente, los marca con etiquetas como puta, maricón, trolo, torta, entre un sinfín de otros términos nada amistosos. Después de la irrupción del sida, sus cuerpos también pasan a estar marcados por el virus y cualquiera de esos sujetos se convierte en un potencial contaminado. El proceso biopolítico de imponer un único modelo de vida sexual (el

matrimonio monogámico dentro de una pareja heterosexual) encuentra en el virus una ventaja inesperada. El sexo pasa entonces a estar más controlado que nunca, y la nueva forma de control es el terror que inspira.

La *Dama da Noite* del cuento confiesa que, al fin y al cabo, lo que busca es el *verdadero amor*. La mujer que, al comienzo del relato, parecía mostrarse indiferente ante la vida absurda de la rueda revela que también desea tener aquello que poseen los demás: un amor verdadero. Ya al inicio del cuento había expresado sus enormes ganas de ingresar en la rueda. Después de todo, ¿quién quiere ser marginal? Queda claro, por lo tanto, que permanecer fuera de la rueda no es más que el resultado de un proceso de exclusión.

Ser *Dama da Noite* la aproxima a la figura mitológica del vampiro. Así como el vampiro transforma en su igual a quien muerde, la mujer de conducta promiscua transforma a su amante en seropositivo como ella. El vampiro es un símbolo del deseo (¿desenfrenado?) asociado al peligro de muerte. Del mismo modo que los zapatos rojos del cuento de Andersen, el mito del vampiro posee un trasfondo moralizador. Una vez más, Abreu toma una figura construida para advertir o condenar y la subvierte. En el caso de *Dama da Noite*, la humaniza.

*Dá minha jaqueta, boy, que faz um puta frio lá fora e quando chega essa hora da noite eu me desencanto. Viro outra vez aquilo que sou todo dia, fechada sozinha no meu quarto, longe da roda e de tudo: uma criança assustada.* (p. 485)

Una vez más, Abreu se abstiene de juzgar a su personaje. El cuento no predica ningún modelo de sexo seguro. La mujer no ocupa una posición subordinada; por el contrario, gracias a su dinero, se siente capaz de hacer todo aquello que desea:

*Para de rir, senão te jogo já esse copo na cara. Pago o copo, a bebida. Pago o estrago e até o bar, se ficar a fim de quebrar tudo. Se eu tô tesuda e você anda duro e eu precisar de cacete, compro o teu, pago o teu. Quanto custa? Me diz que eu pago.* (p. 480)

Su situación económica le permite satisfacer cualquier deseo que se le antoje. Incluso podría afirmarse que el dinero le permite asumir un lugar históricamente asociado a los hombres: el de pagar por sexo. No solo ocupa una posición de superioridad por ser una mujer experimentada que intenta instruir a un joven ingenuo, sino que también lo supera en términos económicos. Al mismo tiempo que denuncia la exclusión que sufre el personaje, Abreu no busca despertar compasión en el lector. Por el contrario, ofrece motivos para admirarla. La *Dama da Noite* es la más peligrosa de las *femmes fatales*: habita exclusivamente el mundo nocturno, donde la lujuria y los vicios buscan desplegarse

libremente. Confiesa que pasa el día entero durmiendo. Es decir, no lleva la vida reglada por el trabajo que caracteriza a la mayoría de las personas. Lo que hace es tan oscuro como la noche y, por eso, se niega a explicárselo a su joven interlocutor: “*Não suporto luz, também nunca tenho nada para fazer – o quê? Umas rendas aí. É, macetes. Não dou detalhe, adianta insistir. Mutreta, trambique, muamba*” (p. 480). Todo ello contribuye también a que se le niegue la entrada en la rueda. Más que una víctima del virus mortal, la *Dama da Noite* es víctima, sobre todo, del virus psicológico descrito por Abreu en la crónica anteriormente mencionada. Por eso el autor no condena su “libertinaje”. Para Abreu, el riesgo físico de la contaminación puede prevenirse; en cambio, el daño producido por la paranoia puede resultar mucho más devastador:

*Do corpo, você sabe, tomados certos cuidados, o vírus pode ser mantido a distância. E da mente? Porque uma vez instalado lá, o HTLV3 não vai acabar com as suas defesas imunológicas, mas com suas emoções, seu gosto de viver, seu sorriso, sua capacidade de encantar-se. Sem isso, não tem graça viver, concorda?* (Abreu, 2014, p. 67)

La *Dama da Noite* siente compasión por su joven interlocutor porque este no conoció la libertad sexual que sí experimentó su generación. Los más jóvenes viven bajo el miedo al contacto físico. El sexo se convierte, simultáneamente, en objeto de deseo y de repulsión.

*Você já nasceu proibido de tocar no corpo do outro. Punheta pode, eu sei, mas essa sede de outro corpo é que nos deixa loucos e vai matando a gente aos pouquinhos. Você não conhece esse gosto que é o gosto que faz com que a gente fique fora da roda.* (p. 483)

La *Dama da Noite* es una niña asustada ante la muerte de tantas personas conocidas y ante el terror difundido por los medios de comunicación. Sin embargo, se niega a sucumbir al miedo, pues le resulta más aterrador el “sida psicológico” al que Abreu se refiere en su crónica. No hay una moraleja en la historia. Hay, más bien, una invitación a reflexionar sobre cómo la sexualidad, después de la aparición del sida, se volvió aún más vigilada y sobre cómo ese control basado en el miedo puede llegar a ser tan dañino como la propia enfermedad. El tono nostálgico con que la *Dama da Noite* evoca el sexo anterior a la epidemia dialoga con las últimas líneas de la crónica de 1987:

*Você gostaria de viver em um mundo de zumbis? Eu, decididamente, não. Então pela nossa própria sobrevivência afetiva – com carinho, com cuidado, com dignidade – ô gente, vamos continuar namorando. Era tão bom, não era?* (Abreu, 2014, p. 68)

### 3.4 “*Mel & Girassóis*” o “*O casal clichê do clichê*”

*Chega de representar o que nós não queremos ser.  
Não vamos nos transformar no casal clichê do clichê.*

—Gilberto Gil, “*Clichê do clichê*”

En una entrevista de 1988, Abreu habla del cuento “*Mel & Girassóis*”, publicado ese mismo año en su libro *Os Dragões não Conhecem o Paraíso*: “[*Mel & girassóis*] é uma história de encontros, com sabor de história de revista para moças. É uma autocrítica, mas também é um assumir meu lado comovido, verdadeiro, derramado.” Con ese cuento, CFA expande los recursos estéticos de su proyecto de escribir cuentos de hadas urbanos. Alejándose de la “alta cultura” y acercándose a la “cultura de masas” presente en el cine hollywoodense, los boleros, el jazz y las *cantoras do rádio* brasileñas, CFA abraza una cultura considerada menor, pues le interesan esos medios de expresión tradicionalmente asociados a lo “femenino”.

La cultura de masas ocupó un lugar importante en el proceso de emancipación femenina a comienzos del siglo XX. Passerini (2018) habla de una feminización de la sociedad por medio de la cultura de masas:

Se ha sacado a la luz la índole sexista de la operación con la que, con el cambio del siglo, el discurso político, psicológico y estético caracterizaban como femenina la cultura de masas y las masas mismas (basta recordar la equivalencia que Le Bon proponía en 1895 a propósito de las multitudes histéricas y ‘femeninas’), mientras que la alta cultura seguía siendo dominio privilegiadamente masculino. (Passerini, 2018, p. 390)

En el momento en que la mujer comienza a insertarse en el mundo del trabajo y de la cultura, la hegemonía masculina, buscando mantener su posición de privilegio, delimita el valor de lo que el campo cultural produce, diferenciando los ámbitos femenino y masculino. Así, lo femenino es asociado a lo fútil: la novela romántica, las revistas de chismes, la farándula o el cine melodramático, mientras que a la expresión masculina se la identifica con la “alta cultura”.

Abreu abraza ese universo “feminizado”. La cultura de masas, así como la astrología y otros tipos de misticismos y supersticiones, es decir, todo ese universo entendido como “fútil”, le interesa profundamente. Lo utiliza para crear su universo ficcional; estos elementos

son fundamentales para su proyecto estético. Utilizar lo “fútil” es la manera que Abreu encontró de deconstruir la literatura pretenciosa y excluyente del canon heteronormativo.

Passerini llama la atención sobre el hecho de que la “cultura de masas” tiene menos que ver con su carácter puramente cuantitativo —es decir, con aquello que consume la mayoría de las personas— que con aquello que es difundido por los llamados medios masivos de comunicación, especialmente la radio y el cine. En ese sentido, Abreu se inserta en una tradición queer en la que encontramos al autor argentino Manuel Puig (1932-1990), anterior a él, y a Pedro Lemebel (1952-2015), posterior. Puig, con su estética intencionalmente melodramática inspirada en las películas hollywoodenses, y Lemebel, con su pasión por la música “cursi” difundida por la radio. Cine y radio producirán la figura de la diva, objeto de consumo, pero también consumidora, que fue fundamental para la transformación de los estereotipos femeninos y para modificar definitivamente el lugar de la mujer en la sociedad.

La ficción alimenta los procesos de diferenciación de los modos de vida de las mujeres, al proponer maneras distintas y legítimas de ser mujer y al dejar espacio para las transformaciones en relación con los viejos estereotipos y funciones. (Passerini, 2018, p. 409)

En “*Mel e girassóis*”, Abreu recurre a la parodia para acentuar la dicotomía masculino/femenino presente en la cultura de masas. Tenemos una pareja convencional que se encuentra en una playa: “*Hipócritas, sociais, duas pessoas passando quinze dias de férias numa praia qualquer do Havai ou Itaparica*” (p. 487). Así como el personaje Molina en *El beso de la mujer araña* (1976), de Puig, Abreucuenta una historia de película con énfasis en lo pintoresco y fútil de las escenas hollywoodenses:

*Aquelas coisas de bananas & abacaxis decorando saladas, araras & tucanos empoleirados sobre suflês, como um filme meio B, até mesmo meio C, e de repente houvesse um número rápido com Carmen Miranda nas escadarias, não espantaria.* (Abreu, 2018, p. 487)

En la novela de Puig, Molina, un homosexual encarcelado junto a otro hombre, le cuenta historias de películas para pasar el tiempo. A menudo interrumpe la narración para describir el ambiente de sus relatos, enfocándose siempre en lo superfluo:

\_ Bueno, de golpe se ve un teatro bárbaro de París, de lujo, todo tapizado de terciopelo oscuro, con barrotes cromados en los palcos y escaleras y barandas también siempre cromadas. Es de music-hall, y hay un número musical con coristas nada más, de un cuerpo divino todas, y nunca me voy a olvidar porque de un lado están embetunadas de negro y cuando bailan tomándose de la cintura y las enfoca la cámara

parecen negras, con una pollerita hecha todas de bananas, nada más, y cuando los platillos dan un golpe muestran el otro lado, y son todas rubias, y en vez de las bananas tienen tiritas de strass, y nada más, como un arabesco de strass.

\_ ¿Qué es el strass? \_ No te creo que no sepas. \_ No sé qué es. \_ Ahora está otra vez de moda, es como los brillantes, nada más que sin valor, pedacitos de vidrio que brillan, y con todo eso se hacen tiras, y cualquier tipo de joyas falsas.

\_ No pierdas tiempo, contame la película. (Puig, 1976, p. 48)

En *El beso de la mujer araña*, Puig contrapone lo superfluo, personificado por el homosexual, y lo serio, representado por el militante revolucionario que escucha las historias cinematográficas con una mezcla de desdén e interés. Valentín, el hombre heterosexual de la historia, no quiere saber de esos detalles (a su juicio, fútiles) de terciopelo y *strass*; por eso intenta conducir la narración del otro: que no pierda tiempo y se concentre en la trama.

Así como ocurre en los relatos de Molina, “*Mel & girassóis*” se propone ser “*uma história de encontros, com sabor de revista para moças*”, como afirma su autor. Lo interesante es el juego con lo cursi. Los dos personajes siguen encontrándose a lo largo del cuento, como si se tratara de un ejercicio mediante el cual Abreu se propusiera recontar la misma escena de diversas maneras.

El cuento comienza con una referencia a Cortázar: “*Como naquele conto de Cortázar – encontraram-se no sétimo ou oitavo dia de bronzado. Sétimo ou oitavo porque era mágico e justo encontrarem-se, Libra, Escorpião, exatamente nesse ponto, quando o eu vê o outro*” (p. 486). Además de la referencia a Cortázar, puede inferirse que el hecho de que el encuentro entre los dos personajes ocurra precisamente en el séptimo (u octavo) día remite al relato del Génesis. Dios crea al hombre en el séptimo día y, mientras este duerme (es decir, en la transición entre el séptimo y el octavo día), le extrae una costilla para crear a la primera mujer. Este detalle puede interpretarse como una alusión a esa narración bíblica.

La referencia al texto bíblico continúa con una escena en la que el hombre y la mujer salen de la oscuridad de la vegetación donde habitan, como las bestias, para descubrir los colores del mundo que se está formando:

*Olharam-se entre palmeiras – carnívoros, mas saciados, portanto serenos – pela primeira vez. Quase animais no meio das moitas sombrias em que de repente tornou-se o céu azul redondo, de cetim, o mar verde, pedra semipreciosa, quando se olharam.* (p. 486)

Lo patético se construye mediante la repetición *ad infinitum* de ese modelo bíblico del encuentro entre hombre y mujer que atraviesa tantas historias de amor. Resulta patética la

manera en que se encuentran por primera vez, a través de un choque accidental mientras ambos nadan en la playa. El carácter patético de la escena se refuerza por el humor que genera ese choque descrito con una dramaticidad exagerada.

*Foi assim: ela boiava toda aberta, viajando mais longe que aqueles navios cruzando de tardezinha o horizonte, ninguém sabia em direção a onde. Então ele veio, braço após braço, meio tosco, meio selvagem, e de repente num braço estendido à frente do outro a mão desse braço tocou sem querer, por isso mesmo meio bruscamente, a coxa dela. A moça contraiu-se, esponja ferida, projetou o busto e abriu uns olhos meio injetados de sal, de mar, de luz.* (p. 486-487)

La narración, que pretende emular el glamour de una película hollywoodense, abre espacio para escenas patéticas que interrumpen constantemente su tono pretencioso. “*Foi assim: ela boiava toda aberta*”: ni el lenguaje, demasiado sencillo y directo, ni la imagen, demasiado ordinaria, parecen dignos de una diva. Sin embargo, el tono recupera enseguida su solemnidad y su carga dramática exagerada en la descripción de la reacción de la heroína accidentalmente tocada por el héroe: “*A moça contraiu-se, esponja ferida, projetou o busto e abriu uns olhos meio injetados de sal, de mar, de luz*”. La heroína que nadaba “*toda aberta*” recupera su dignidad al escandalizarse después de que el muchacho le toca el muslo. La narración también recupera la suya mediante metáforas vacías de significado, pero cargadas de imágenes visuales, como esos “*olhos injetados de sal, de mar, de luz*”.

Luego del segundo encuentro, ambos personajes se acuestan, cada uno en su habitación. La narración se divide entre lo que ocurre en el cuarto de él y en el de ella, alternando ambas escenas dentro de un mismo párrafo, lo que resalta las diferencias de género:

*Antes de dormir, ele fumou três Marlboro. Ela tomou meio Dienpax. Ele folheou uma biografia de Dashiell Hammett, tão fodido, citado, pensou, e Lilian Hellman seria mesmo uma naja? E apagou a luz, virou para o outro lado, tentou ficar de pau duro entre os lençóis cheirando pensou que a alga, mas alga não tem cheiro, qualquer coisa verde, enfim, então dormiu no meio de uma punheta sem objeto, mera mania. Ela abriu Margaret Atwood, mas que coisa mais lenta toda aquela história de mulheres vestidas de vermelho, depois Doris Lessing, mas era meio porco aquele negócio da velha morando no basement, então apagou a luz e sem querer pensou em Carlos, mas não vinha mais nem um sinal de emoção, aí dormiu aconchegada na própria pele queimada de sol. Tão maravilhoso & repousante, os dois pensaram antes de dormir.* (p. 489)

El contraste da cuenta de los estereotipos de masculinidad y feminidad. Mientras él fuma y se masturba antes de dormir, ella toma un ansiolítico y piensa en algún muchacho del pasado que ya no le provoca ninguna emoción. Él hojea una biografía del autor de *El halcón maltés* (otra referencia al *film noir*); por su parte, ella intenta engancharse con la lectura de las autoras feministas Margaret Atwood y Doris Lessing. El lenguaje utilizado para describir lo que sucede en la habitación de él es vulgar y directo: “*dormiu no meio de uma punheta sem objeto, mera mania*”. Distinguimos allí la superficialidad del muchacho, que se masturba mecánicamente, sin pensar en nada; apenas necesita repetir una acción física que le facilite el sueño. El lenguaje empleado para describir lo que ocurre en la habitación de ella, en cambio, continúa apelando a evocaciones melodramáticas: “*dormiu aconchegada na própria pele queimada de sol*”.

La repetición de los clichés en la representación de lo masculino y lo femenino sufre, sin embargo, algunas interferencias. El varón, mientras lee la biografía de Dashiell Hammett, se interesa por el chisme acerca de personajes famosos, algo supuestamente más cercano a la “cultura femenina”. La muchacha, que en la cultura del *film noir* no sería más que una mujer frívola y superficial, lee *El cuento de la criada* antes de acostarse, lo que nos lleva a cuestionar la idea de la futilidad femenina. ¿Es más fútil la muchacha que, antes de dormir, reflexiona sobre si aún ama al novio que dejó atrás durante las vacaciones, o el muchacho que, sin pensar en nada, se masturba para conciliar el sueño?

En sus apuntes para los cursos dictados en 1964, publicados recientemente en el volumen *La sexualidad* (2021), Foucault desarrolla el concepto de “heterotopía”, entendida como “regiones del espacio, instituciones que implican unas cuantas conductas específicas, distintas de las conductas cotidianas” (p. 254). El estudio de esos lugares revela algunos patrones aparentemente comunes a distintas sociedades y períodos históricos. Entre ellos, las “casas de jóvenes”, adonde se envía a los varones durante la pubertad —la escuela primaria, el cuartel y el burdel constituyen, según Foucault, las tres grandes instituciones formadoras de la sociedad burguesa—, o las fiestas, donde los adolescentes, alejados de la vida familiar que restringe su sexualidad, pueden expresar sus impulsos sexuales.

Entre las distintas formas de heterotopía, Foucault distingue aquellas destinadas a actuar sobre el comportamiento sexual de los individuos: las heterotopías sexuales. El prostíbulo es uno de sus ejemplos paradigmáticos. En el seno de la familia, al adolescente no se le permite vivir su sexualidad del mismo modo que lo hacen sus padres, quienes comparten una habitación donde pueden ejercerla bajo el contrato matrimonial. Esa restricción del sexo

condicionado por el matrimonio no existe en el prostíbulo. Eso constituye una heterotopía. En cuanto a las funciones de esos espacios, estas pueden presentarse de forma mixta, como ocurre con las termas romanas y las aldeas de vacaciones.

Tras distinguir las heterotopías sexuales entre aquellas que funcionan mediante la supresión de la sexualidad (como el convento) y aquellas que promueven su exaltación (como el burdel), Foucault sitúa la aldea de vacaciones en una posición intermedia, donde la conducta sexual se encuentra entre la supresión y la exaltación. Se trata, por lo tanto, del lugar utópico de un “funcionamiento social perfecto” (Foucault, 2021, p. 258). A esto Foucault lo denomina “utopía sexual”, que puede funcionar de dos maneras: 1) como crítica de la sociedad, al promover “una sexualidad que torna transparentes y fáciles las relaciones individuos-sociedad” (p. 259); es decir, una sexualidad aún normalizada, pero orientada al buen funcionamiento de la sociedad; o 2) como una alternativa “desnormalizada, desocializada, que, por sí sola, se convierte en la ley de reconstrucción de las relaciones interindividuales”. El ejemplo de este segundo caso es el del Marqués de Sade, “donde el desarreglo se convierte en regla” (p. 259).

El cuento que analizamos aquí transcurre en ese espacio heterotópico de la aldea de vacaciones, al que podemos atribuir las características de la utopía sexual del primer tipo según la conceptualización foucaultiana. Este lugar de crítica de la sociedad real está compuesto por personas claramente insatisfechas con sus vidas en sociedad. En el cuento, dichas personas son identificadas no por sus nombres, sino por sus problemas:

*Ela ficou numa mesa do lado esquerdo, com a Professora Secundária Recuperando-se Do Amargo Desquite, a Secretária Executiva Louca Por Uma Transa Com Aqueles Garotões Gostosos e a velha Tia Solteirona Cansada De Cuidar Dos Sobrinhos. Ele sentou numa mesa à direita – nada ideológico – junto do Casal Em Plena Segunda Lua De Mel Arduamente Conquistada e o Jogador De Basquete Em Busca De Uma Vida Natural.* (p. 488)

El uso de letras mayúsculas otorga a estas largas frases descriptivas el estatus de nombres propios y resalta el hecho de que, en este espacio heterotópico, las personas no son las mismas que suelen ser en el “mundo real”. Se definen por los problemas que las llevaron a buscar ese lugar. Los personajes principales tampoco tienen nombre y resulta significativo que, en un texto que busca recontar una y otra vez el encuentro entre dos personas, estas nunca lleguen a presentarse formalmente. Ella era “*qualquer coisa como uma Psicóloga Que Sonhava Escrever Um Livro*” y él “*qualquer coisa como um Alto Executivo Bancário A Fim De Largar Tudo Para Morar Num Barco Como O Amyr Klink*”.

La relación entre ambos personajes oscila entre el cliché y lo inesperado. Aunque sus formas de interactuar repiten casi siempre los modelos de las películas hollywoodenses, hay constantemente una interrupción provocada por una palabra o un acto vulgar que nos expulsa del “mundo perfecto” de esas ficciones.

*Dançaram de novo. Ele achava tão bom debruçar o rosto naquela curva do pescoço dela. Ela achava um pouco forte estar-se exibindo assim com um homem afinal desconhecido debruçado desse jeito no pescoço dela, mas encostava mais e mais a bacia na bacia dele – a pelve, a pelve, repetia, mentalmente ensaiando passos de dança e-um-e-dois-e-três –, um homem tão abandonado e limpinho cheirando não sabia ainda se a Paco Rabanne ou Eau Sauvage, seria Phebo? Cheiro de homem direito decente e porra caralho: afinal estavam de férias. E livres, mas esse maldito vírus impõe prudência. (p. 492)*

El lenguaje, así como las imágenes del cuento, busca atraernos del mismo modo en que Molina atrae a Valentín mediante su narrativa en la novela de Puig, la cual, a su vez, puede relacionarse con el ejercicio narrativo de Sherezade en *Las mil y una noches*, ya que ambos textos pueden entenderse como metáforas sobre el poder seductor de la ficción. Sin embargo, mientras que las narraciones de Molina y Sherezade seducen y transportan a sus interlocutores a un lugar cada vez más alejado de la realidad, Abreu introduce constantemente elementos que quiebran el encantamiento mediante la ruptura del estilo melodramático. El “*porra caralho: afinal estavam de férias*” nos saca de la ilusión de que la heroína sea aquello que esperamos de las heroínas de este tipo de relatos: una diva.

La llamada a la realidad al final del pasaje acentúa el carácter utópico de la situación en la que se encuentran los personajes. Mientras viven sus vacaciones, tanto ese período como ese lugar conforman un espacio fuera de la realidad. Frecuentemente recuerdan que deberán regresar a ella en algún momento, y esa realidad está marcada por la amenaza del sida. La realidad se inserta de manera sutil en esa construcción de imágenes:

*Meio idiotas, mas tão felizes, ficaram cantando “O pato”, enquanto todos aqueles Atletas Dispostos A Tudo Por Um Corpo Perfeito, Gays Fugindo Da Paranoia Urbana Da Aids, Senhoras Idosas Porém Com Tudo Em Cima, e por aí vai, retiravam-se em busca do almoço. (p. 491)*

Esa “llamada a la realidad” es lo que une todos los cuentos de *Os dragões não conhecem o paraíso*, volumen que incluye los relatos analizados hasta ahora en este capítulo. Podemos interpretar a los dragones como una referencia al horóscopo chino. Son dragones quienes nacieron en 1976, período que coincide con el surgimiento del sida, así como

también quienes nacieron en 1988, año de publicación del libro. Los dragones son, por lo tanto, aquellos individuos pertenecientes a la generación a la que se refiere la *dama da noite*; es decir, quienes ya nacieron bajo la amenaza de la contaminación. Podemos decir que el paraíso que los dragones desconocen es el período anterior al virus, cuando era posible vivir la sexualidad con mayor libertad.

En *Literaturas reales. Transformaciones del realismo en la narrativa latinoamericana contemporánea* (2011), Luz Horne analiza un conjunto de autores (entre ellos, Abreu) que, según su tesis, desarrollan una literatura realista diferente del realismo decimonónico, especialmente en lo que respecta al lenguaje:

Es casi innegable que en diversos contextos nacionales latinoamericanos, desde los años noventa en adelante, probablemente debido a cierta agudización de la desigualdad social, la pobreza y la violencia en las grandes ciudades latinoamericanas —o quizás debido a un cambio en la naturaleza del modo en que estos problemas se configuraban hasta entonces— esta tendencia se ha venido generalizando. Así, comienzan a surgir de un modo mucho más constante una serie de textos y films que adoptan una estética realista para exponer una marginalidad creciente y mostrar la ciudad como un espacio degradado, sucio y ruinoso. (p. 13)

Según Horne, esta estética difiere del realismo clásico, en primer lugar, por su falta de ambición pedagógica o moralizante. Estos autores buscan crear un “fresco de su época” mediante una desestabilización producida por una narrativa discontinua: “ya no se busca representar lo real sino más bien señalar o incluir lo real en forma de indicio o huella y, al mismo tiempo, producir una intervención en lo real” (Horne, 2011, p. 15). Entre los recursos empleados por estos escritores, puede destacarse la aproximación del lenguaje literario a otras formas de expresión, como el cine, las artes plásticas o la fotografía, con el fin de producir un corte instantáneo de lo real. Por medio de escenas discontinuas, la narrativa genera momentos que Horne denomina “sueño realizado”, una especie de irrupción de la realidad.

En esas novelas aparece la idea de que la literatura debe producir un cierto “despertar”, una “iluminación”, “trance” o “éxtasis” (...) que tiene como núcleo un cambio en el modo de percepción de la realidad y que coincide con un tipo particular de estética en la cual el cambio abrupto es parte esencial. (Horne, 2011, p. 44)

La verosimilitud ocupa un lugar central en la tesis de Horne. Paradójicamente, esta escritura realista opera mediante ese momento de “despertar”, que no es más que una ruptura con el registro simbólico, racional y representativo del realismo clásico, donde el plano narrativo pasa a operar desde lo “ostensivo”:

Allí donde la explicación ya no opera, se produce el encuentro con la “brutalidad”, con algo “horrible” que se presenta de un modo desnudo, de un modo directo, sin eufemismos ni velos, y que se ve de un modo claro y luminoso —o podríamos decir, trasladándolo al campo narrativo— ostensivo. (Horne, 2011, p. 56)

En “Mel & girassóis”, cada vez que irrumpe la realidad, la verosimilitud del texto se ve interrumpida. Este cuento, pensado dentro de la estructura del libro que Abreu denomina *romance-móvil*, intenta presentarnos el paraíso al que alude el título de la obra. En una entrevista concedida con motivo de su publicación, Abreu destaca la importancia de este relato:

*Os dragões é um livro mais adulto e, por isso mesmo, mais amargo e esperançoso. A escuridão dos Dragões é mais densa que a dos Morangos. Mas a luz também fica mais forte, ela nasce mais vibrante e fortalecida do negro total. Tudo é mais real.*

*O conto que eu mais gosto desse livro é um conto feliz. É irônico, mas também é uma história iluminada. Chama-se “Mel & girassóis (ao som de Nara Leão)”, uma coisa em ritmo bossa-nova. É uma história de encontros, com sabor de histórias para moças. É uma autocrítica, mas também é um assumir meu lado comovido, verdadeiro, derramado. (O Estado de São Paulo, 23/03/1988)*

De hecho, “Mel & girassóis” se distancia considerablemente de los demás cuentos por su tono luminoso en medio de relatos “oscuros”, como señala el propio Abreu. Es el paraíso al que alude el título del libro, aunque presentado de manera irónica. Estructuralmente, el cuento busca repetir escenas de encuentro entre dos personajes en un ambiente utópico de “retorno al estado de naturaleza”, posibilitado por el espacio heterotópico de la aldea de vacaciones. El lado “comovido, verdadeiro, derramado” se construye a través de un lenguaje propio de las “historias para muchachas”. Sin embargo, todo ese esfuerzo por construir el paraíso es constantemente interrumpido por la realidad del sida. Se trata del encuentro con la “brutalidad desnuda” de la que habla Horne. Después de la aparición del virus, ya no puede existir un lugar idílico como ese.

Una vez más, si lo comparamos con los relatos de Molina en *El beso de la mujer araña*, observamos que la narración busca seducir al interlocutor y transportarlo a un mundo encantado que permita tanto al narrador como a quien lo escucha olvidar la realidad de la cárcel. Sin embargo, la voz de Valentín irrumpe constantemente, rompiendo la posibilidad de verosimilitud del relato. Los dos personajes de “Mel & Girassóis” no dejan de seducirse ante la posibilidad de un romance idílico que se les presenta:

*Assim foram pelos dias, que não eram muitos mais. Quatro, cinco, nem uma semana. Caminhavam descalços na areia, à noite, à beira-mar – juro. Devagar, as mãos se tocavam: a tua é tão longa, a tua tão quadrada. Ele não queria entrar noutra história, porque doía. Ela não queria entrar noutra história, porque doía.* (p. 492)

Ambos son conscientes de que lo que ocurre en ese lugar no es real y tiene fecha de vencimiento. El narrador continúa su juego de convencernos de que aquello que cuenta es verdadero: “*Caminhavam descalços na areia, à noite, à beira-mar – juro*”. En su último encuentro, la mujer invita al hombre a entrar en su apartamento. Ese gesto constituye la entrada en la realidad. Hasta entonces, ambos personajes se habían limitado a repetir escenas de películas; la relación era puramente platónica, sin contacto físico. En el libro, el contacto físico representa la entrada en lo real a través del peligro de la infección: “*diferente das outras noites, ela o convidou para entrar. Ele entrou*” (p. 495). El ingreso al apartamento marca el final del “cuento de hadas”; ahora los personajes se encuentran en el terreno de lo real:

*Ele afastou-a um pouco, para vê-la melhor. Ela sacudiu os cabelos, olhou bem nos olhos dele. Uma espécie de embriaguez. (...) Eles pararam de dançar. Nara Leão continuava cantando. A luz da lua entrava pela janela. Aquela brisa morna, que não teriam mais no dia seguinte. Ele a viu melhor, então: uma mulher um pouco magra demais, um tanto tensa, cheia de ideias, não muito nova – mas tão doce. As duas mãos apoiadas nos ombros dele, assim afastando os cabelos, no mesmo momento ela o viu melhor: um homem não muito alto, ar confuso, certa barriga, não muito novo – mas tão doce. Que grande cilada, pensaram.* (p. 496)

Dentro de su *romance-móvil*, donde las trece piezas (los trece cuentos) conforman una unidad, “*Mel & girassóis*” representa ese sueño de vivir el amor utópico de un “*casal clichê do clichê*” propio de las historias para “*moças*”, una posibilidad que, en el contexto del sida, ya no existe.

#### 4. Lo abyecto

*É por isso que eu sou um vampiro  
e com meu cavalo negro eu apronto  
e vou sugando o sangue dos meninos  
e das meninas que eu encontro.*

—Jorge Mautner, “*Vampiro*”.

Este capítulo tratará sobre las metáforas utilizadas para representar la homosexualidad desde lo abyecto, lo monstruoso y la enfermedad, y sobre cómo Abreu se apropia de muchas de esas metáforas para despojar al homosexual de esa aura de maldición. Analizaremos la presencia de lo abyecto en la obra de Abreu a partir de dos momentos distintos: antes y después del sida.

Lo abyecto, lo monstruoso, así como la enfermedad, estuvieron presentes en la construcción de la identidad homosexual. Nuestro estudio aborda el período de transición entre los siglos XIX y XX, cuando, según Foucault (2016), “en la unión del ‘cuerpo’ y la ‘población’, el sexo se convirtió en blanco central para un poder organizado alrededor de la gestión de la vida más que de la amenaza de muerte” (p. 139). Esta es la base de su teoría de la biopolítica: cuando el poder del Estado deja de consistir principalmente en la facultad de castigar con la muerte a los ciudadanos y asume la responsabilidad de “hacer vivir”, es decir, de controlar la reproducción y la salud de la población, se vuelve necesario definir lo “normal” y lo “anormal”, aquello que amenaza el cuerpo sano del Estado.

En esta tarea de “hacer vivir”, el sexo ocupa, según Foucault, un lugar central tanto en el ámbito individual como en el colectivo. En el primero, a través de las “disciplinas del cuerpo”, que regulan el uso de las energías y la conducta de los sujetos en sociedad; en el segundo, mediante el control de las poblaciones. En el plano individual encontramos, por ejemplo, nuevas disciplinas que vigilan y tratan a los individuos mediante exámenes cada vez más detallados, así como reorganizaciones espaciales que garantizan el control panóptico en espacios comunes como la escuela, la cárcel o la clínica. En el plano colectivo, en cambio, el control se ejerce mediante medidas masivas y procedimientos estadísticos:

El sexo es, a un tiempo, acceso a la vida del cuerpo y a la vida de la especie. Por ello, en el siglo XIX, la sexualidad es perseguida hasta el más ínfimo detalle de las existencias; es acorralada en las conductas, perseguida en los sueños; se la sospecha en las menores locuras, se la persigue hasta en los primeros años de la infancia; pasa a

ser la clave de la individualidad, y a la vez lo que permite analizarla y torna posible amaestrarla. (Foucault, 2016, p. 138)

El concepto de biopolítica y la centralidad de la sexualidad en la noción misma de sujeto en Foucault son entendidos hoy como elementos fundamentales de la teoría *queer* e iluminan textos clave de Eve Sedgwick, como *Between Men* (1985) y *Epistemology of the Closet* (1990). La contribución de Sedgwick a la teoría foucaultiana consiste en profundizar el análisis de la relevancia de la dicotomía hetero/homosexual, que, según la autora, adquiere importancia en todos los aspectos de la vida social. Los escritos de Sedgwick sugieren que la heterosexualidad no puede existir sin su opuesto, la homosexualidad. La relación entre ambas categorías no solo implica una jerarquía en la que la primera ocupa una posición privilegiada respecto de la segunda, sino también un sentimiento de rechazo que puede llegar al extremo del pánico frente al homosexual, fenómeno que denominamos “homofobia”:

*It makes every difference that these impactions of homo/heterosexual definition took place in a setting, not of spacious emotional or analytic impartiality, but rather of urgent homophobic pressure to devalue one of the two nominally symmetrical forms of choice.* (Sedgwick, 2008, p. 9)

La homofobia de la que habla Sedgwick comienza con la creación de la figura del sujeto homosexual asociada a la perversión y la decadencia (Sedgwick, 2008, pp. 8-9). Distanciándose parcialmente de la teoría foucaultiana, que sitúa la definición de la homosexualidad en los discursos científicos y jurídicos de mediados del siglo XIX, Sedgwick remite al surgimiento de las *Molly Houses* en la Inglaterra de mediados del siglo XVIII, espacios frecuentados por hombres que buscaban relacionarse con otros hombres. Las *Molly Houses* favorecieron la formación de una comunidad de individuos que desarrolló una forma particular de estar en el mundo, una estética y una jerga propias que, en términos contemporáneos, podríamos considerar una identidad. Estas casas dieron origen a una verdadera subcultura urbana. Según Zanotti (2005), el rasgo distintivo atribuido a sus frequentadores fue el afeminamiento:

Los londinenses se enteran de la existencia de lugares donde ciertos hombres se reúnen, se visten de mujer, se llaman por apodos femeninos, escenifican bodas ficticias y hacen el amor entre ellos. A estos hombres se les llama *mollies* y a sus puntos de encuentro *molly houses*. Además de remitir, para los más cultos, a la palabra latina *mollis* (‘blando’, ‘débil’, ‘afeminado’), *Molly* también es un nombre femenino que se usa para las prostitutas, y que inaugurará una larga serie de nombres femeninos aplicados a los homosexuales. (Zanotti, 2005, p. 28)

En este caso específico, el surgimiento de una identidad reconocible por su forma de presentarse generó una reacción violenta que se expresó de dos maneras. Por un lado, mediante ataques físicos contra las *Molly Houses*, aunque estos fueran relativamente esporádicos. Según Sedgwick, tales ataques funcionaban más como amenazas ejemplares derivadas de la posibilidad constante de violencia que como una práctica sistemática. Por otro lado, mediante la permanente amenaza de delación a la que estaban expuestos sus frequentadores:

*So-called 'homosexual panic' is the most private, psychologised form in which many twentieth-century western men experience their vulnerability to the social pressure of homophobic blackmail.* (Sedgwick, 2016, p. 89)

Sedgwick identifica en la literatura gótica del siglo XIX una amplia gama de metáforas de lo abyecto que reflejan el vocabulario homofóbico de la época:

*The Gothic novel crystallised for English audiences the terms of a dialect between male homosexuality and homophobia, in which homophobia appeared thematically in paranoid plots.* (Sedgwick, 2016, p. 92)

Debido a su tendencia a representar la sexualidad humana en relación con lo no convencional, y muchas veces mediante imágenes de lo monstruoso, el gótico también contribuyó a la construcción de identidades consideradas desviantes. Tanto Sedgwick como Zanotti proponen una lectura de clase para comprender el surgimiento de la estética gótica. Según ambos autores, el gótico representa la mirada de la emergente burguesía sobre una aristocracia percibida como decadente. Foucault, en el primer volumen de *Historia de la sexualidad*, sostiene que, si aquello que distinguía a la aristocracia era la “sangre azul”, lo que distinguirá a la burguesía será la posesión de un cuerpo sano:

A partir de mediados del siglo XVIII, hay que verla [a la burguesía] empeñada en proveerse de una sexualidad y constituirse a partir de ella un cuerpo específico, un cuerpo de “clase”, dotado de una salud, una higiene, una descendencia, una raza. (Foucault, 2008, p. 119)

Tenemos entonces dos campos semánticos opuestos: mientras la aristocracia aparece asociada a la decadencia, la languidez, la enfermedad, la futilidad y el afeminamiento, la burguesía se presenta como sana, productiva y viril. Esta oposición constituye la base del vocabulario gótico, que hacia finales del siglo XIX encuentra respaldo en el discurso médico. El período está marcado, por ejemplo, por teorías degeneracionistas que asocian la sociedad moderna con el afeminamiento:

La degeneración (que se manifiesta de muchas maneras diferentes: locura moral, emotividad, postración, misticismo, histeria) se debe esencialmente al estrés de la vida moderna (...). El resultado es que las nuevas generaciones son mucho más débiles que las precedentes. (Zanotti, 2005, p. 43)

La figura ejemplar del decadente afeminado es la del dandi, porque incorpora los valores aristocráticos, tanto por su desprecio por el trabajo como por una estética que remite al pasado. Esto puede observarse en la descripción que el poeta José Martí hace del escritor irlandés Oscar Wilde, cuya visita a los Estados Unidos, en 1882, causó gran conmoción:

¡Ved a Oscar Wilde! No viste como todos vestimos, sino de singular manera. Ya enuncia su traje el defecto de su propaganda, que no es tanto crear lo nuevo, de lo que no se siente capaz, sino resucitar lo antiguo. (Martí, 2010, p. 46)

Según Zanotti, durante el período de transición hacia el siglo XX, el dandi es entendido como el opuesto del *gentleman*. Además de los adjetivos que distinguen a ambos grupos, mencionados anteriormente, Zanotti propone una interpretación de sus corporalidades. Mientras el *gentleman* tiene un cuerpo, el dandi, al igual que las mujeres, es un cuerpo: “El cuerpo no normativo es un cuerpo observable, sexualizado, socialmente inapropiado” (Zanotti, 2005, p. 48). Si la corpulencia de autores ilustres como Balzac o Hugo denota respetabilidad, los rasgos y el atuendo aristocráticos de Wilde se prestan a caricaturas que enfatizan sus características sensuales, aunque se trate de una sensualidad más asociada a lo femenino que a lo viril.

El discurso pseudocientífico de la degeneración encontró en la ciudad moderna el ambiente propicio para la difusión de sus leyendas urbanas. La degeneración podía ser hereditaria o consecuencia del alcoholismo, la tuberculosis, la masturbación o la “vida moderna”, según el teórico italiano Cesare Lombroso (Zanotti, 2005). Paradójicamente, el ambiente urbano que parece constituir un refugio para los sujetos queer, como vimos en el primer capítulo, fue también el espacio que proporcionó las condiciones para la construcción del imaginario homofóbico. La vida urbana engendró categorías aceptables al tiempo que las separaba de aquellas consideradas inaceptables, atribuyéndoles rasgos abyectos que la ciudad debía contener o aislar: el loco, el pervertido y el criminal. Esta es la tesis que Foucault desarrolla en sus cursos del Collège de France entre 1974 y 1975, posteriormente publicados bajo el título *Los anormales*.

Foucault concluye que el discurso jurídico, aliado a la aparente tecnicidad del discurso psiquiátrico, crea todo un conjunto de tipos sociales que deben mantenerse bajo control para garantizar el buen funcionamiento de la urbe: el loco, en todas sus variantes; el

criminal, en todas sus formas; y el pervertido, en todas sus manifestaciones. El control de estos sujetos exige la creación de instituciones específicas, como la cárcel, el manicomio y la clínica. Sin embargo, el resultado de esta alianza entre derecho y psiquiatría fue la construcción del sujeto criminal. Ya no se trata simplemente de una persona que ha cometido un crimen, sino de una personalidad predispuesta al delito. Al individuo que antes se castigaba por sus actos se le atribuye ahora una inclinación criminal que puede leerse en sus adicciones, rasgos hereditarios o comportamientos. Se construye así una personalidad criminal minuciosamente respaldada por el discurso psiquiátrico.

Este capítulo analiza, en un primer momento, cuentos del libro *O ovo apunhalado* (1975), es decir, anteriores a la irrupción del sida. En ellos encontramos relatos que remiten a la paranoia característica de los textos góticos y que, de algún modo, ocultan referencias directas a la homosexualidad al tiempo que redimen a los personajes malditos. En un segundo momento, analizaremos el cuento “*Linda, uma história horrível*”, incluido en *Os dragões não conhecem o paraíso*. Como ya vimos en el capítulo anterior, se trata de un libro “contaminado” por la presencia del virus, que aparece en casi todos los cuentos, aunque nunca como tema central. “*Linda, uma história horrível*” aborda directamente el sida, aunque sin pronunciar su nombre.

Este cuento también se relaciona con los demás relatos analizados a lo largo de este trabajo. En términos estructurales, hemos construido una narrativa que se desarrolla a través de la producción de Abreu: comienza con la partida de Mauricio de la provincia y culmina con su regreso a la casa materna. Esta “narrativa” es fruto de nuestra lectura de la obra como un conjunto; nos parece que esta escritura del cuento de hadas urbano (consciente o no, poco importa) surge de la relación del autor con la metrópoli. Abreu es el narrador marinero del que habla Benjamin (2019), aquel que cuenta historias a partir de su experiencia nómada.

Nuestra lectura de esta obra como una unidad proviene mucho más de las relaciones entre los textos que de la biografía del autor, como ocurre cuando vinculamos *Limite branco* con “*O rapaz mais triste do mundo*”. Finalmente llegamos al cuento del muchacho que regresa a la casa materna, una historia que podría leerse como una versión del retorno del hijo pródigo, si todavía no hubiéramos logrado escapar de la moral cristiana. Sin embargo, como ya hemos visto, los relatos de Abreu no proponen una moral, sino que la deconstruyen. En su ensayo sobre el narrador, Benjamin distingue la narración como el arte de “referir una historia libre de explicaciones” (p. 231).

El sida constituyó un punto de inflexión en la consolidación de la identidad homosexual tal como la conocemos hoy. Durante las décadas de 1980 y 1990, los hombres

homosexuales quedaron particularmente expuestos y fueron objeto de una fuerte ofensiva por parte de la sociedad heteronormativa. Este período corresponde a la última fase de la obra de CAbreu: tanto *Os dragões não conhecem o paraíso* como la novela *Onde andarás Dulce Veiga?* (1990) están atravesados por la presencia del virus y, más aún, por el impacto que el miedo a la infección tuvo en las formas de relación interpersonal.

En la obra de CFA encontramos numerosos cuentos de su primera etapa que apenas aluden a la homosexualidad. A diferencia de los textos posteriores a *Morangos mofados* (1982), en los que se habla con mayor franqueza de las relaciones entre hombres, en los relatos iniciales abundan figuras monstruosas o realidades distópicas en las que personajes “raros” son perseguidos o estigmatizados. En una carta dirigida a la escritora Hilda Hilst en 1969, CFA expresa su preocupación tras la publicación de uno de sus primeros cuentos en un periódico:

*Este domingo sai outro [conto], a carta suicida, estou com medo. É que aquela história toda é meio sobre o homossexual, e eu não sei que explicações vou dar ao pai e à mãe. Achas que as implicações do tal conto estão muito óbvias?* (Abreu, 2002, p. 317)

Sumada a la preocupación por la reacción de su familia, la constante posibilidad de censura puede explicar esta forma criptográfica de referirse a la homosexualidad, especialmente en sus primeros libros. Leeremos los cuentos “*Requiém para um fugitivo*” y “*Eles*” desde la perspectiva de la paranoia y la homofobia que, según Hocquenghem y Sedgwick, caracterizaron la relación de la sociedad heteronormativa con el homosexual.

#### 4.1 Un cuento de hadas en el *closet* y otro sobre dragones

*Sim, eu poderia em cada quarto erguer a mobília,  
em cada um matar um membro da família  
até que a plenitude e a morte coincidissem um dia,  
o que aconteceria de qualquer jeito.  
Mas eu prefiro abrir as janelas  
pra que entrem todos os insetos.  
—Caetano Veloso, “Janelas abertas n° 2”*

En 1984, Abreu escribe una presentación para la nueva edición de *O ovo apunhalado*, el libro que marca el comienzo de la profesionalización de su obra. En sus propias palabras, a partir de 1975 su relación con el mercado editorial alcanza un estatus profesional, con

ediciones más cuidadas y una amplia distribución. En esa nueva presentación, Abreu reflexiona sobre el libro y concluye: “*Eles se ressentem do excesso: são repetitivos (pés, margaridas, sinas, anjos, maldições), paranoicos e, frequentemente, púdicos demais.*” (Abreu, 2018, p. 119).

De hecho, *O ovo apunhalado* (1975) es una obra en la que la paranoia está presente en varios cuentos. Curiosamente, las “*sinas, anjos e maldições*” a las que Abreu se refiere aparecen también en su cuento posterior “*Os sapatinhos vermelhos*”, que ya hemos analizado. La diferencia es que en “*Os sapatinhos vermelhos*” el pudor presente en los relatos de *O ovo apunhalado* ya no existe, quizá porque tampoco existe la censura que marcó la primera década de escritura de nuestro autor. Abreu escribe en ese prefacio:

*Na época foi difícil publicá-lo. Da primeira edição, foram cortados alguns trechos (incluídos nesta) considerados ‘fortes’ pela instituição que o coeditou. Foram também eliminados três textos ‘imorais’, que não incluí nesta porque tornariam o livro mais repetitivo do que já é.* (Abreu, 2018, p. 120)

Las referencias a la homosexualidad en la obra de Abreu se vuelven más explícitas a partir de 1982, con *Morangos mofados*. En los libros anteriores, la homosexualidad apenas es sugerida o presentada por medio de metáforas que, en la mayoría de los casos, expresan amenaza o terror. Además de los ángeles, las maldiciones y los destinos trágicos a los que Abreu se refiere en el prefacio de 1984, encontramos alienígenas y robots habitantes de futuros distópicos.

El cuento “*Requiem para um fugitivo*” narra la historia de un joven que vive con su madre y está obsesionado con un hombre que habita el ropero de ella. Aunque ese hombre vive encerrado en el mueble donde la madre guarda su ropa, el hijo parece ser el único que conoce su existencia. Esta situación poco verosímil es narrada en primera persona por el joven, lo que puede sugerir que todo sea apenas una alucinación suya.

Un recurso semejante fue utilizado por Henry James en su novela corta *The Turn of the Screw*, publicada en 1898, un modelo clásico de literatura gótica, donde una institutriz cree que los dos niños a quienes tiene bajo su cuidado están constantemente acompañados por los espíritus de su predecesora y de otro antiguo empleado de la casa. Ambos murieron antes de su llegada y ella nunca llegó a conocerlos, pero cree verlos por todas partes.

Otra referencia gótica presente en el cuento de Abreu es la apariencia del hombre del ropero: “*Não que eu tivesse medo. Mas ele era excessivamente pálido.*” (p. 126). El joven narrador se siente atraído por el aspecto lánguido del hombre, característica que remite al modelo gótico del vampiro. Su admiración es tan grande que no se considera digno de

contemplantelo por completo y se conforma con observar únicamente sus manos y sus pies. Deseo y repulsión se mezclan en esa fascinación: *“Não é que eu tivesse medo. Mas ele era excessivamente pálido.”* Ese *“não é que... mas...”*, que constituye la primera frase del cuento, expresa una reacción provocada por la palidez del hombre que no es exactamente miedo, aunque se aproxima a él. Comenzar el texto de esta manera también sugiere que no se tratará exactamente de una historia de terror, pues el narrador-personaje se resiste a admitir que siente miedo del hombre. Por el contrario, parece querer convencernos de que no hay nada extraño en vivir en una casa donde un hombre pálido habita el ropero.

Otra referencia al texto de Henry James proviene del hecho de que el narrador, al igual que los niños de aquella novela, convive con esa presencia fantasmal desde la primera infancia:

*Eu o via desde muito pequeno, quando minha mãe abria o guarda-roupa e eu conseguia perceber no meio dos vestidos as suas mãos demasiado longas. No começo não tinha voz para perguntar quem era, o que fazia. E quando finalmente tive voz e tive movimentos, já não era necessária nenhuma pergunta, nenhuma curiosidade. (p. 124)*

El pasaje sugiere que el narrador ha sido consciente de la presencia del hombre en el ropero desde antes de poder hablar, cuando todavía dormía en la misma habitación que su madre. En el relato de James, el efecto de terror se genera a partir de la duda acerca de si los niños pueden o no ver a los fantasmas, y se intensifica por el hecho de que aparentemente son atormentados por ellos. En el cuento de CFA, es el niño quien puede ver al hombre, pero desconocemos si la madre también lo percibe. Sin embargo, lo siniestro de saber que hay un hombre viviendo en el ropero se disipa una vez que su presencia se incorpora al orden doméstico. Las familias tienen padre, madre e hijo; la figura masculina necesaria para completar el triángulo edípico parece estar garantizada.

Si pensamos que la presencia fantasmal del hombre en el ropero es una proyección del joven narrador destinada a compensar la ausencia de la figura paterna, la relación entre los miembros de esa familia difiere de la lógica edípica. El narrador confiesa que ni él ama a su madre ni ella lo ama a él:

*E se é verdade que não chegamos a ter amor um pelo outro, é verdade também que não chegamos a ter ódio. Acredito mesmo que tivéssemos descoberto a forma ideal de convivência e comunicação. (p. 125)*

Otra interpretación, más allá de la asociación con el drama de Edipo, sería considerar que el hombre del ropero no es más que un compañero imaginario de un niño solitario cuya vida transcurre sin acontecimientos:

*Sem cor, sem ritmo e também sem forma. Os dias passavam e passavam, alcançavam as semanas, dobravam as quinzenas, atingiam os meses, acumulavam-se em anos, amontoavam-se em décadas – e nada acontecia. (...) A vida só se tornava mais lenta quando, aproveitando a ausência da minha mãe, eu abria devagarinho a porta do guarda-roupa para vê-lo. (p. 125)*

Podemos decir que el clásico ejercicio infantil de inventar un amigo imaginario se repite aquí con una diferencia fundamental: en lugar de jugar con él, el niño se limita a contemplar sus manos y sus pies. El amor del narrador se dirige exclusivamente al hombre del ropero. Cuando crece, el narrador pasa a tener su propia habitación y su madre permanece sola en la suya. Esto le provoca celos, pues imagina que ella y el hombre pueden acostarse juntos, lo que lo lleva a pasar las noches atento a los ruidos provenientes del cuarto contiguo.

El cuento apuesta por lo disfuncional de la relación madre-hijo. El hijo parece comprender que su madre mantenga relaciones con otros hombres, pero nunca hablan sobre ello. Se comunican sin necesidad de explicitar las cosas:

*Minha mãe foi muito correta. É verdade que sempre foi viúva, desde que me conheço por gente, mas é verdade que também nunca me tornou cúmplice da sua viuvez. Devia ter seus problemas, claro, mas nunca me tornou participante deles. Ela os resolvia em silêncio, discreta, sabendo que eu sabia, mas sem me impor absolutamente nada. Inclusive a presença dele, ela não me impôs. Não que o tenha ocultado (e essa atitude me faz ter quase certeza que realmente nada havia entre eles): abria sem dissimulo a porta do guarda-roupa. (p. 125)*

El sexo en la vida de la madre viuda aparece como un problema. Así lo interpreta el hijo, quien considera que ella nunca lo hizo cómplice de su viudez ni de su vida amorosa. Esa actitud la vuelve, a sus ojos, una mujer “correcta”. La elección de un narrador-personaje posibilita múltiples lecturas. ¿Y si el narrador miente? El caso clásico de Bentinho, en *Dom Casmurro* de Machado de Assis, genera dudas en el lector porque la historia es contada desde la perspectiva de un marido celoso que intenta convencernos de que fue engañado. Aquí nos encontramos con un joven que ve algo altamente improbable: un hombre que habita un ropero.

El narrador cree que su madre no tiene ninguna relación con ese hombre porque no intenta ocultarlo. Incluso abre el mueble delante de él. Esto nos lleva a preguntarnos si

realmente existe alguien allí o si todo forma parte de la imaginación del narrador. Un día la madre muere. El hecho no parece provocarle demasiada emoción al hijo, quien se concentra sobre todo en la idea de que ahora está a solas con el hombre. Su inquietud revela algo extraño que hasta entonces apenas había sido sugerido:

*Restávamos, agora, eu e ele. E eu não sabia como tratá-lo, como comunicar a ele o acontecimento. Imaginava que as pessoas como ele fossem difíceis, sensíveis, e ele era tão mais pálido que as gentes que eu costumava ver pela janela que estava realmente confuso. (p. 126)*

La última frase resulta reveladora: el joven no tiene contacto con otras personas, apenas las observa desde la ventana. Evidentemente, la historia del hombre del ropero carece de verosimilitud, lo que sugiere desde el comienzo la posibilidad de que nos encontremos ante un narrador perturbado. Al abrir el ropero para comunicarle la muerte de su madre, el joven lo mira al rostro por primera vez y descubre aquello que siempre había sospechado: el hombre era un ángel. En el instante en que es reconocido, abre sus alas y se marcha. Después de la partida del ángel, la vida del narrador se reduce a esperar su regreso:

*O que nunca pensei é que pudesse ser assim tão vazia uma casa sem um anjo. Dentro de mim existe alguma coisa que espera sua volta, de repente, não sei se pela janela ou se aparecerá novamente no mesmo lugar. Para prevenir surpresas, tenho deixado sempre abertas todas as janelas e todas as portas de todos os guarda-roupas. Enquanto não chega, preparo duas coroas de flores: uma para o túmulo de minha mãe, outra para o guarda-roupa que ele habitava. (p. 127)*

Esta invención de un compañero poco convencional por parte de un personaje solitario reaparece muchos años después en el cuento “*Os dragões não conhecem o paraíso*”, cuyo narrador-protagonista afirma: “*Tenho um dragão que mora comigo.*” (p. 520). En ambas historias, los protagonistas hablan de la soledad que experimentan tras la partida de sus compañeros fantásticos, quienes también son descritos como seres solitarios.

Es interesante el recorrido que realiza Abreu al pasar de una figura cristiana, el ángel, a una figura mitológica, el dragón. Si todavía subsistía algún vestigio de terror en la historia del ángel, el cuento del dragón es mucho más ligero. Aunque se trate de un ser monstruoso, aparece despojado de cualquier rasgo abyecto. Lo mismo ocurre con la lagartija de “*Pela noite*”, cuya apariencia provoca rechazo en Santiago, pero cuya condición cambia cuando Pérsio le explica que podría tratarse de una princesa encantada.

Este recurso resulta fundamental para la construcción de los cuentos de hadas urbanos de Abreu. Su literatura no se limita a retratar una época ni a describir de forma pesimista los

problemas de la vida metropolitana; también crea, a partir de ellos, un universo más bello mediante la fantasía. Por eso nos parece tan precisa la lectura propuesta por Bernardo de Carvalho:

*Il a transformé ses passions et ses désillusions amoureuses en événements divins mis en scène par des « anges brigands », « des fées pirates, des déesses lesbiennes » et « des centaures gays », protégés, à défaut d'un Dieu, par une « nécessité cosmique ».*  
(Carvalho, 2001)

#### 4.2 Un cuento de hadas gótico

*Gente olha pro céu,  
gente quer saber o um.  
Gente é o lugar de se perguntar o um  
das estrelas se perguntarem se tantas são  
cada estrela se espanta a própria explosão.  
—Caetano Veloso, “Gente”.*

Como afirma Guy Hocquenghem en *El deseo homosexual* (2009), el problema de la homosexualidad es que esta “atormenta el mundo normal” (p. 22) y lo atormenta como una plaga, porque, aunque el sentido común los rechaza, los homosexuales siguen multiplicándose, dice Hocquenghem. De ello proviene la literatura gótica, donde el vampiro amenaza a toda la sociedad mediante un proceso de contaminación. Según Hocquenghem, la sociedad tiene una relación paranoica con la homosexualidad, de la cual encuentra vestigios en todas partes:

La actitud de lo que se ha convenido en llamar ‘la sociedad’ es, desde ese punto de vista, paranoica: sufre de un delirio de interpretación que le lleva a captar en todas partes indicios de una conspiración homosexual contra su buen funcionamiento.  
(Hocquenghem, 2009, p. 27)

El homosexual es situado en la categoría del Otro que amenaza el orden normativo. Así como, en la mente de un xenófobo, el inmigrante extranjero amenaza, con su simple presencia y con la posibilidad de mezclarse con el nativo, la destrucción del cuerpo nacional, todo lo que define el imaginario nacional (sus costumbres, su culinaria, sus rasgos físicos) se ve amenazado por ese Otro que pone en riesgo la homogeneidad de esa comunidad imaginaria. El homosexual es el Otro, el extranjero que puede contaminar la sociedad heteronormativa.

La psiquiatría va, entonces, al rescate de la “sociedad pura”, libre de la contaminación perversa, encuadrando el deseo en el molde edípico, como vimos en Deleuze y Guattari, y fundando el paranoico. El deseo homosexual debe entonces ser sublimado y su flujo, direccionado hacia otras formas de relaciones socialmente aceptables, como la camaradería. El individuo edipizado, que logra reprimir su deseo por individuos del mismo sexo, estará siempre forzado a vigilar su deseo, transformándose en un individuo paranoico, según la psiquiatría.

El discurso de la sociedad sobre la homosexualidad, interiorizado por el homosexual, es el fruto de la paranoia por la cual un modo dominante de sexualidad, la heterosexualidad familiar reproductora, expresa su angustia frente a las formas siempre renacientes de los modos sexuales eliminados. (Hocquenghem, 2009, p. 28).

El individuo paranoico es, por lo tanto, aquel que fracasa en sublimar su deseo homosexual. La paranoia es la transformación del deseo en persecución, resultado de una represión insuficiente. Así como la histeria es un término aplicado casi exclusivamente a la mujer, la paranoia se aplica a los homosexuales; en ambos casos se trata de un “saber-poder”, como diría Foucault, funcional a la territorialización del deseo por el heteropatriarcado. Ambos procesos crean sujetos patologizados: la mujer histérica y el homosexual paranoico.

El pasaje de Hocquenghem, sin embargo, se refiere no al nivel individual sino al colectivo, donde, colectivamente, la sociedad que, aunque haya logrado recalcar su deseo, sigue amenazada ante la posibilidad de que este pueda irrumpir en algún punto. El problema es que el deseo reprimido no desaparece; queda latente y puede manifestarse de manera productiva en la sublimación o irrumpir mediante la paranoia. Hocquenghem constata que la paranoia, que no es sino una reacción del individuo que ha interiorizado el discurso heteronormativo, se ha vuelto un síntoma para identificar al homosexual. “Llegamos hasta el punto en el que es la paranoia la que se vuelve causa de la homosexualidad, invirtiendo así el esquema freudiano de la manera más grosera” (Hocquenghem, 2009, p. 33).

Si en períodos anteriores al discurso científico encontramos la represión por medio de la violencia, como en el caso de las *Molly Houses* en Inglaterra, el discurso jurídico-psiquiátrico de fines del siglo XIX va a incitar la paranoia de la sociedad amenazada por el sujeto anormal. Dentro de las varias categorías de sujetos amenazantes, el homosexual será asociado a la criminalidad y a la enfermedad. En su investigación acerca de los mecanismos de control resultantes de la asociación del discurso jurídico y psiquiátrico, Foucault destaca que, en un esfuerzo de “higienización” de la ciudad (y de quienes la

habitan), el poder jurídico recurre a la autoridad científica de la psiquiatría para identificar y curar a los sujetos desviantes.

En términos generales, la psiquiatría, por un lado, hizo funcionar toda una parte de la higiene pública como medicina y, por el otro, hizo funcionar el saber, la prevención y la eventual curación de la enfermedad mental como precaución social (Foucault, 2022, p. 116). Hocquenghem, escribiendo acerca de los años 60, revela que tanto en el ámbito jurídico, donde el régimen francés aún hablaba de crímenes contra natura que eran pasibles de punición, como en el ámbito psiquiátrico, la homosexualidad era catalogada como desvío con posibilidad de tratamiento.

Sedgwick menciona en *Epistemology of the Closet* (2008) una ley norteamericana que, en aquel entonces (los años 90), servía para justificar la violencia homofóbica:

*Judicially, a 'homosexual panic' defence for a person (typically a man) accused of antigay violence implies that his responsibility for the crime was diminished by a pathological psychological condition.* (Sedgwick, 2008, p. 19)

El texto de Sedgwick habla de lo que aún ocurría en los años 90 y ejemplifica la sociedad paranoica de la que hablaba Hocquenghem dos décadas antes. La homofobia de la que habla Sedgwick nace junto con la definición misma de homosexual, en un proceso que engloba una mezcla de discurso pseudocientífico y leyenda urbana que produjo la teoría degenerativa, la fisiognomía, la inversión y la cruzada contra la masturbación.

Esa otredad a la que el individuo homosexual es relegado, entendida como desvío del cuerpo sano de la ciudad y, por tanto, como ciudadano inferior, según Sedgwick se confirma con el *sexual panic* como argumento posible en los Estados Unidos para justificar que un ciudadano supuestamente heterosexual agrede a un homosexual.

*The widespread acceptance of this defence really seems to show, to the contrary, that hatred of homosexuals is even more public, more typical, hence harder to find any leverage against that hatred of other disadvantaged group.* (p. 19)

La paranoia aparece en el cuento “Eles”, del volumen *O ovo apunhalado*. El ambiente es el de un pueblo pequeño donde todos se conocen. El narrador es un extranjero que ha presenciado el suceso catastrófico que ha cambiado el pueblo para siempre. El narrador en primera persona actúa como la voz de un testigo de algo sobrenatural e incomprensible que ha sucedido. Antes de que empiece a narrar su historia, advierte a sus interlocutores de la presencia de alguien entre ellos:

*Se você quer ouvir, ouça. Mas não pergunte nada além do que eu direi, porque eu não saberia dizer, ou talvez não devesse, ou talvez mesmo eu chegue a dizer – por que*

*não? Se você não quiser ou achar que estou mentindo ou que a história é desinteressante, diga logo, você não precisa ouvir: eu só queria que vocês soubessem que eles estão aqui, no meio de vocês, ainda que vocês não queiram ou não saibam.*  
(p. 154)

El cuento tiene ese tono revelador: quien narra sabe algo que los otros no saben. Los espacios están divididos entre el pueblo y el bosque (otra vez la referencia a los cuentos de hadas). El tiempo se divide entre el antes y el después del evento que será narrado. El narrador se refiere al pasado con “*naquele tempo*”. Antes del accidente, los habitantes del pueblo “*dormiam, pescavam, à noite colocavam cadeiras na frente das casas e ficavam olhando o céu. Às vezes apareciam luzes no céu, luzes estranhas fazendo estranhos percursos, mas nem isso os interessava, antes*” (p. 154). El bosque nunca era visitado, pues, según el narrador, en un pueblo cerca del mar era más fácil pescar que cortar árboles. En la vida pacífica del pueblo, la gente no atendía a las señales que venían del cielo, pero el narrador, por tratarse de un extranjero, tiene otra percepción de todo. Sin embargo, su posición es solo la de observador. Quien provoca el accidente que el cuento narrará es un joven extraño que, contrario a la costumbre del pueblo, se adentra en el bosque:

*Se aquele menino não tivesse ido lá ninguém saberia jamais, porque não creio que um outro menino ou qualquer outra pessoa se atrevesse a ir, inventam coisas, cobras, plantas, animais estranhos, medos – e não se atreviam. Aquele menino, não. Aquele menino trazia na testa a marca inconfundível: pertencia àquela espécie de gente que mergulha nas coisas às vezes sem saber por que, não sei se na esperança de decifrá-las ou se apenas pelo prazer de mergulhar. Essas são as escolhidas – as que vão ao fundo, ainda que fiquem por lá. Como aquele menino. Ele não voltou. Quero dizer, ele voltou, mas já não era o mesmo, e quando se foi em definitivo não era mais o mesmo menino que tinha ido ao bosque um dia.* (p. 155)

En ese cuento, Abreu retoma la simbología del bosque de los cuentos de hadas como ese lugar misterioso que oculta peligros y descubrimientos que transforman a quienes se atreven a adentrarse en él. El proyecto moralizador de los cuentos de hadas suele repetir la dinámica de la transformación de los personajes, siempre niños y niñas que, al entrar en contacto con el mundo amenazante del bosque (que representa el mundo real de los adultos), transitan de la infancia a la vida adulta.

En los cuentos de hadas, existe la vida familiar del niño bajo la protección de sus padres y, cuando uno de ellos falta, aparecen huérfanos maltratados por una madrastra que actúa, sobre todo, como una presencia que los expulsa del seno familiar y, cuando la familia

ya no es más una posibilidad, les resta deambular por el bosque. Sin embargo, en ese cuento, no es la amenaza de la madrastra lo que lleva al niño a dislocarse de su casa hacia el bosque, sino una característica que lo hace diferente de todos en el pueblo que habita: la curiosidad. Mientras todos los habitantes del pueblo se limitan a la dinámica y al espacio de su comunidad, el niño quiere saber lo que hay en el bosque, como dice el pasaje, “quiere ir al fondo de las cosas”.

El bosque entonces funciona como ese lugar donde los habitantes del pueblo proyectan sus miedos: *“inventam coisas, cobras, plantas, animais estranhos, medos – e não se atreviam”*. El bosque es ese receptáculo de la otredad, es decir, lo desconocido que le da al pueblo su carácter de unidad en tanto constituye su contraste. Tenemos, así, lo familiar del pueblo y lo extranjero del bosque. El título del cuento es apenas *“Eles”*. El narrador se refiere a un grupo de seres (ni siquiera podemos decir que se trate de personas) que transitan entre los dos espacios. La presencia de *“eles”* se asemeja a la de un virus: están entre nosotros, pero no sabemos dónde ni quiénes son. El cuento trata precisamente de eso: el narrador advierte que hay una presencia extraña en algún lugar. Cualquier persona puede ser uno de ellos. Como en el tropo del vampiro, el Otro amenazador es peligroso justamente porque se parece a los demás, pero lleva oculto en su cuerpo el virus de la diferencia, que se transmite a través del contacto físico. El niño del cuento también porta una marca imperceptible que solo el narrador, por el hecho de ser igualmente un extranjero, puede identificar.

*Os outros todos olham as coisas com um olhar torvo. Os outros são escuros, estúpidos, pobres. Os outros não sabem. Quando aquele menino foi lá pela primeira vez tinha o olhar de sangue – mas quando foi pela última vez, o seu olhar já era de luz, era todo lentidão, complacência, compreensão, todo ele amor e sol.* (p. 155)

Abreu recorre aquí al camino opuesto al que siguieron los escritores góticos. Si el vampiro se caracteriza por lo oscuro y lo mórbido, el niño “contaminado” por el contacto con la presencia de los extranjeros es todo “amor y sol”. La contaminación aquí funciona como un despertar de la inercia y la ignorancia en la que viven los habitantes del pueblo. En el cuento de hadas, el infante es entendido como una *tabula rasa*, un sujeto a ser construido en la relación familia/mundo adulto. La familia se concibe como protección que solo funciona cuando su estructura padre-madre-hijo se respeta. Una vez que uno de esos roles parentales queda vacío, la estructura familiar deja de existir y se vuelve amenaza a través de la figura de la madrastra, que encarna al extranjero que disuelve la armonía. Como en el psicoanálisis, tener un padre y una madre bien definidos es fundamental para construir al sujeto “normal”.

La función de la familia como agente estructurante aparece en el cuento cuando la madre, ante la transformación de su hijo, le pide al narrador-extranjero que lo acompañe nuevamente al bosque para descubrir lo que le ha sucedido. Es imposible no leer ese pedido de auxilio como una forma que la madre encuentra de reconstituir el triángulo edípico. Como la madre queda relegada al espacio doméstico, el narrador asume el lugar del padre y acompaña al niño al bosque para asegurar su seguridad.

Una vez en el bosque, finalmente aparecen los seres anunciados al comienzo del cuento. La descripción de estos oscila entre lo humano y lo extraordinario. “Espantoso” es la palabra utilizada por el narrador: “*Ainda que fossem belos e bons e mansos, qualquer coisa no seu gesto pressagiava o terrível de sua condição.*” (p. 157). Nada en su “*terrível condição*” es realmente terrible. Los seres se comunican únicamente con el niño de una manera no humana: no hablan, solo tocan la marca en su frente y sus ojos se vuelven cada vez más claros. El narrador, que presencia el encuentro, se duerme y despierta enseguida para descubrir que el niño y los seres han desaparecido. Al regresar al pueblo, lo encuentra en llamas:

*Desci a montanha correndo, estava muito cansado mas havia alguma coisa que precisava ser salva antes que fosse demasiado tarde, embora eu soubesse que não conseguiria salvar nada, e que tanto o menino como aqueles três seres haviam escolhido o mais fundo que a simples salvação.* (p. 157)

La mezcla de cuento de hadas e historia gótica no reproduce ninguno de los usos convencionales de ambos géneros. La moraleja de los cuentos de hadas es sustituida por ese más allá de la “simple salvación”, y el terror de la contaminación propio del gótico aquí cumple la función de sacudir a la sociedad adormecida:

*O que eles deixaram foram estes três postulados: importante é a luz mesmo quando consome; a cinza é digna que a matéria intacta e a salvação pertence apenas àqueles que aceitarem a loucura escorrendo em suas veias.* (p. 154)

Los tres seres extraordinarios, quemados en la plaza pública, antes de morir abren sus venas y tocan sus pulsos con el del narrador. En lugar de la sangre contaminadora del vampiro, aparece una sustancia clara que lo convierte también en “uno de ellos”. El niño logra regresar al bosque, de donde nunca más será visto. Y la ciudad, después del fuego que la despertó hacia “lo oculto”, nunca vuelve a ser la misma:

*Agora os dias não são mais de pesca, sono, sesta, cadeiras sem procura nas frentes das casas. Todos buscam com olhos desvairados luzes estranhas no céu, alfa, beta, gama, delta, sinais, signos, cumprem esquisitos rituais de devoção e perdição. Nada*

*sabem. Nem sequer lembram dos três seres e do menino: foram apenas despertados para o oculto. Mas não sabem o que fazer do desconhecido – do imensamente permitido – revelado. E não podem voltar atrás.* (p. 159)

En lugar de una moral cristiana, aparece aquí un conjunto de referencias esotéricas y paganas. El pueblo entra en contacto con los astros extraños, así como con el bosque al que antes no prestaba atención; se conecta por primera vez con algo más allá de su territorio terrestre. Los seres extraordinarios no funcionan como agentes de una contaminación destructiva, sino como figuras que conducen al pueblo hacia un momento de revelación.

### 4.3 Un cuento de hadas de ficción científica

*Eu sou um homem tão sozinho,  
mas brilhas no que sou.  
E o meu caminho e o teu caminho  
é um nem vais nem vou.  
—Caetano Veloso, “Mãe”*

Como hemos visto, el trayecto por el que pasa la formación de la identidad homosexual desde mediados del siglo XIX hasta la actualidad ha estado asociado a conceptos negativos, desde teorías degenerativas hasta representaciones en el ámbito de la cultura mediante personajes abyectos (criminales o incluso monstruosos), el afeminamiento y los vicios (en la literatura naturalista, por ejemplo). El sujeto definido por sus prácticas sexuales (el homosexual) se consolida con la expansión de la vida urbana, donde las relaciones biopolíticas fundan definiciones de criminales, locos y perversos (Foucault, 2022). Pero el punto culminante de ese proceso de consolidación de la identidad homosexual se dio en los años 80 bajo la amenaza del SIDA.

Hemos visto la fuerza de la metáfora gótica, donde el tropo del vampiro (figura sensual que amenaza con contaminar a toda la sociedad mediante el intercambio de flujos sanguíneos) se vinculó con el afeminamiento de la sociedad por parte de esos individuos evocadores de una aristocracia decadente y, por eso mismo, llamados decadentistas, figuras que podemos considerar contraculturales en el período de consolidación de la burguesía viril y productiva.

En los años 80, ante el surgimiento de una enfermedad desconocida transmitida a través del flujo sanguíneo, así como en el mito del vampiro, la estigmatización de los homosexuales alcanzó su punto máximo. Nunca antes había sido tan importante definir quién

es homosexual y quién no. La definición médica de un “grupo de riesgo” cumplió la función de moralizar la sociedad que poco tiempo antes había disfrutado de una mayor libertad sexual tras la invención de la píldora anticonceptiva, la penicilina y las conquistas de los movimientos feministas y homosexuales, según Preciado (2022):

El sida remasterizó y reactualizó la red de control sobre el cuerpo y la sexualidad que había tejido la sífilis y que la penicilina y los movimientos de descolonización, feministas y homosexuales habían desarticulado y transformado en los años sesenta y setenta. (p. 152)

Con toda una gama simbólica ampliamente difundida que relega al homosexual al campo semántico de la degradación y el vicio, en un espacio social paranoico ante la fascinación y la repulsión que ese “personaje” le genera, no fue difícil relacionar el virus desconocido (que se diseminaba a través del contacto físico) con ellos. El monstruo ya existía en el imaginario popular; ahora, el virus actuando físicamente en los cuerpos los vuelve visibles y detectables.

La construcción del sida como síndrome funcionó según una lógica de identidad que correspondía a las exclusiones de la modernidad colonial. Tener sida era equivalente a pertenecer a una minoría política, sexual o racial (yonki, homosexual, trans, haitiano y, por extensión, racializado). (Preciado, 2022, p. 152)

En sus ensayos *La enfermedad y sus metáforas* y *El sida y sus metáforas*, Susan Sontag nos recuerda que las sociedades han estado siempre amenazadas por enfermedades que aterrorizan una época, no solo por el peligro de muerte y su amplia diseminación, sino también porque son recibidas y asimiladas mediante un proceso de metaforización que actúa directamente sobre la forma en que la sociedad convive con esa amenaza (si se habla de ella abiertamente o no, cómo se la nombra, si se la entiende como castigo o como maldición, por ejemplo). Fue así con la lepra, luego con la tuberculosis, con la sífilis, con el cáncer y con el sida. Cada una fue el terror de la sociedad de su tiempo y, una década después de escribir *La enfermedad y sus metáforas*, con el objetivo de desmitificar el cáncer y su tratamiento, surge una nueva enfermedad capaz de eclipsarla, lo que lleva a Sontag a escribir *El sida y sus metáforas*. Sontag afirma: “la llegada de esta aterradora nueva enfermedad, nueva al menos en su forma epidémica, ha desencadenado una metaforización en gran escala” (Sontag, 2019, p. 119). El texto de Sontag fue escrito en el período de irrupción de la enfermedad, cuando aún se sabía poco sobre ella, lo que generó, en consecuencia, una acumulación de discursos y mitos en torno a la enfermedad.

Las metáforas del sida incluyen experiencias con enfermedades anteriores: “Cuando se enfoca la transmisión de la enfermedad, se invoca una metáfora más antigua, que tiene reminiscencias de la sífilis: la polución” (p. 119-120). Al extranjero: “En la descripción del sida el enemigo es aquello que causa la enfermedad, un agente infeccioso proveniente del exterior” (p. 120). A la producción cultural anterior: “Y el sabor de ciencia ficción, que ya estaba presente en las referencias del cáncer, se agudiza cuando se trata del sida” (p. 121). Ciencia ficción porque se hablaba del virus, ese extranjero que contamina la sangre, muta, y cuyas células invadidas se transforman en invasoras, evocando términos bélicos y, a la vez, la jerga técnica de las ciencias biológicas.

En una crónica de 1985, Abreu escribe acerca del sida:

*São Paulo é atualmente uma cidade tomada pela paranoia da AIDS (...) Conheço pessoas que não se tocam mais. O que é que se faz quando aquilo que era possibilidade de prazer – o toque, o beijo, o mergulho no corpo alheio capaz de nos livrar da sensação de finitude e incomunicabilidade – começa a se tornar possibilidade de horror? Quando o amor vira risco de contaminação.* (Abreu, 1985, p. 30)

La primera aparición del sida en la obra de Abreu está en la novela “*Pela Noite*” (1984). A partir de esa fecha, gran parte de lo que escribe incorpora alguna referencia a la enfermedad. En el libro *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988), el prefacio anuncia que la obra no se trata únicamente de una compilación de cuentos escritos en un determinado período. Abreu lo llama “*romance-móvil*”, cuyas trece piezas (los trece cuentos) dialogan entre sí para dar unidad a la “novela” y, de algún modo, complementarse y explicarse mutuamente. Abreu escribe que todos los textos versan sobre el amor en relación con otros temas: “*Amor e sexo, amor e norte, amor e abandono, amor e alegria, amor e memória, amor e medo, amor e loucura*” (p. 424).

El amor, tema que unifica todos los cuentos/piezas de la novela-móvil, sin embargo, es un amor que se ha vuelto “riesgo de contaminación”. El sida no se hace presente de forma explícita en los cuentos, sino que se infiltra en ellos como si fuese el propio virus. Son historias contaminadas. Dado que los años 80 fueron años de terror ante una enfermedad desconocida, hablar con precisión de ella se volvía una tarea difícil. Abreu prefirió hablar no de la enfermedad en sí, sino de la paranoia generada por la posibilidad de contagio.

Uno de los cuentos donde el sida tiene una importancia central, “*Linda, uma história horrível*”, no nombra directamente la enfermedad, sino que la sugiere a través de la metáfora de la vejez. La vejez y el sida se asocian aquí por su carácter de descomposición. Madre,

perro e hijo se vuelven la misma imagen de decrepitud: las dos primeras por la edad y el hijo por la enfermedad. La obsesión por la maldición del ángel en el cuento “*Os sapatinhos vermelhos*”, de Andersen, cuya frase “bailarás hasta morir” Abreu repite en algunos textos, y el horror al castigo del ángel se cumplen aquí. El personaje principal de “*Linda, uma história horrível*” es un hombre adulto de aproximadamente cuarenta años que, después de haber contraído el virus, “deja de bailar” (el virus le mutila simbólicamente las piernas, como a la niña del cuento), es decir, abandona la vida en la ciudad y vuelve a la casa materna. Ese cuento encierra el ciclo de nuestra Caperucita Roja: ha abandonado la provincia y la vida familiar para perderse en el *cruising* de la metrópoli y, al final, regresa al hogar familiar.

El cuento comienza con la llegada del hijo desde la ciudad. La descripción del ambiente evoca el paso del tiempo a través de la decrepitud de los objetos familiares:

*Só depois de apertar muitas vezes a campainha foi que escutou o rumor de passos descendo a escada. E reviu o tapete gasto, antigamente púrpura, depois apenas vermelho, mais tarde rosa cada vez mais claro – agora, que cor? –, e ouviu o latido desafinado de um cão, uma tosse noturna, ruídos secos, então sentiu a luz acesa do interior da casa filtrada pelo vidro cair sobre sua cara de barba por fazer, três dias.*  
(p. 425)

El paso del tiempo, que ha ido apagando el color de la alfombra, también ha debilitado el ladrido del perro y los pulmones de la madre fumadora de años. El ritual de llegada del hijo que regresa a visitar es distinto de lo esperado: la madre no grita de felicidad ni el perro ladra excitado. Solo hay ruidos secos, cuya procedencia no se distingue claramente; la vejez ha borrado incluso las diferencias entre ellos. La relación entre la madre (cada vez más amarga con el paso de los años) y su mascota enferma ha sido despojada de cualquier forma de afecto:

*\_ Sai, Linda – ela gritou, ameaçando um pontapé. A cadela pulou de lado, ela riu. \_ Só ameaço ela respeita. Coitada, quase cega. Uma inútil sarnenta. Só sabe dormir, comer e cagar, esperando a morte.* (p. 425-426)

El estado físico de la perra, irónicamente llamada Linda, no es muy diferente del de la madre:

*Fechou o robe sobre o peito, apertou a gola com as mãos. Cheias de manchas escuras, ele viu, como sardas (ce-ra-to-se, repetiu mentalmente), pintura alguma nas unhas rentes dos dedos amarelos de cigarros.* (p. 426)

Ese regreso al hogar resulta angustiante para el hijo, que busca refugio del ambiente amenazador de la metrópoli, pero lo que encuentra es el mismo clima de decadencia y

enfermedad. El hijo lee en una página de diario usada por la madre para tapar un vidrio roto: “*País mergulha no caos, na doença e na miséria*” (p. 426), y lo que encuentra en la casa de sus padres no difiere demasiado de eso. Abreu introduce el sida de esta manera: mediante referencias externas a la historia, muchas veces apenas insinuando una peste que no se nombra, como en “*Pela Noite*”: “*Você me reconhece? E por me reconhecer, tem medo? A peste que nos acusam.*” (Abreu, 2005, p. 121). Los personajes no hablan directamente de la enfermedad ni hay espacio para aclaraciones dentro de las narrativas. Abreu trata el virus en sus cuentos de la misma manera en que la sociedad lo hacía en ese período: se trata simplemente de “la peste”.

Susan Sontag escribe *La enfermedad y sus metáforas* para reflexionar sobre la enfermedad “del momento”, que nadie nombraba. Tras contraer ella misma el cáncer, consideró que la forma en que la enfermedad era tratada discursivamente (mediante un silenciamiento que le añadía un carácter de maldición y vergüenza) era tan dañina como la propia enfermedad. La motivación de su texto fue, por lo tanto, deconstruir esas metáforas para liberarnos de ellas.

El contacto con quien sufre una enfermedad supuestamente misteriosa tiene inevitablemente algo de infracción; o peor, algo de violación de un tabú. Los nombres mismos de estas enfermedades tienen algo así como un poder mágico. (Sontag, 2019, p. 14)

Abreu tampoco nombra la peste que aparece en sus textos. Como hemos señalado, lo que vemos en su obra es el terror provocado por ella; el autor no busca explicar ni comprender aquello que, en el fondo, nadie puede saber con certeza. El encuentro con ese escenario tan degradado de la casa materna incomoda al hijo, que por un instante piensa huir de allí como lo hizo cuando conquistó su independencia:

*De repente, então, enquanto nem ele nem ela diziam nada, quis fugir. Como se volta a fita num videocassete, de costas, apanhar a mala, atravessar a sala, o corredor de entrada, ultrapassar os caminhos de pedras do jardim, sair novamente para a ruazinha de casas quase todas brancas. Até algum taxi, o aeroporto, para outra cidade, longe do passo do Guanxuma, até a outra vida de onde vinha.* (p. 426)

Una vez más, Abreu menciona la ciudad ficticia de *Passo do Guanxuma*, modelo de ciudad provinciana de donde provienen muchos personajes de los cuentos analizados. Ante la comunicación truncada entre la generación de quienes se fueron y la de los padres que se quedaron, irse del *Passo* hacia “la otra vida”, es decir, disolverse en la multitud de la metrópoli, ha sido el camino elegido por los personajes queer de los cuentos estudiados.

Sin embargo, este cuento en particular trata del retorno al hogar. El reencuentro entre la madre viuda y el hijo enfermo, ambos envejecidos (ella por el tiempo, él por la enfermedad) hace que los dos, en un diálogo difícil, encuentren semejanzas en sus destinos: ambos están solos. La madre, que ha pasado toda la vida en el *Passo*, se casó y tuvo hijos, se encuentra tan sola como su hijo, que se fue a vivir a la metrópoli y no reprodujo la familia edípica. El padre, ya muerto, se fue de la vida sin haber tenido los nietos que tanto deseaba:

*É sina – disse. – Tua vó morreu só. Teu avô morreu só. Teu pai morreu só, lembra? Naquele fim de semana que eu fui pra praia. Ele tinha horror do mar. Uma coisa tão grande que mete medo na gente, ele dizia. – Jogou longe a bolinha com a pintura da xícara. – E nem um neto, morreu sem um neto nem nada. O que mais ele queria. (p. 427)*

En el diálogo se percibe la dificultad de comunicación entre ambos. La madre recuerda momentos vividos en la metrópoli cuando fue a visitarlo. El hijo y su compañero en aquel momento, Beto, la habían llevado a un restaurante. La madre recuerda a Beto con afecto:

*Tão bonito. Um moço tão fino, aquilo é que é moço fino. Eu falei pra Elzinha, bem na cara do Pedro. (...) quem ia dizer que era um moço assim tão fino, de tênis? – voltou a olhar dentro dos olhos dele – isso é que é amigo, meu filho. Até meio parecido contigo, eu fiquei pensando. Parecem irmãos. Mesma altura, mesmo jeito, mesmo. – A gente não se vê faz algum tempo, mãe. (p. 430)*

El diálogo revela la distancia entre dos mundos: el de la provincia y el de la metrópoli. Beto, que en el vocabulario más amplio de la metrópoli sería identificado como compañero, novio o amante, en los modelos más restringidos del *Passo* no puede ser más que un amigo para la madre del protagonista. Sin embargo, en lo que dice la madre se perciben indicios de que intuye una relación distinta de la mera amistad: lo elogia delante de la hija y su esposo para criticar al yerno que no le agrada, o cuando finalmente mira al hijo a los ojos y afirma “*isso é que é amigo*”, o incluso cuando los compara físicamente y luego en los gestos, hasta que la comparación se interrumpe bruscamente, como si de repente advirtiera que está entrando en el terreno de lo innombrable: “*Parecem irmãos. Mesma altura, mesmo jeito, mesmo*”. El hijo también adapta su lenguaje a los códigos del *Passo* cuando responde “*a gente não se vê já faz algum tempo*”, lo que sugiere sin explicitar el posible fin de su relación con Beto, así como tampoco revela ninguna intimidad más allá de la amistad.

En determinado momento de la narración, el hijo piensa confesar algo a la madre, pero ante su mirada pierde el coraje, y ella retoma la conversación en el registro de lo banal, como si siguiera un guion de temas esperables:

*Ele pensou: é agora, neta contramão. Quase falou. Mas ela piscou primeiro. Desviou os olhos para baixo da mesa, segurou com cuidado a cadela sarnenta e a trouxe até o colo.*

*\_Mas vai tudo bem?*

*\_Tudo, mãe.*

*\_Trabalho?*

*Ele fez que sim. Ela acariciou as orelhas sem pelo da cadela. Depois olhou outra vez direto para ele:*

*\_Saúde? Dizque tem umas doenças novas aí, vi na tevê. Umas pestes.*

*\_Graças a Deus – ele cortou. (p. 429)*

Nunca sabemos si el hijo quiere confesar a la madre que es homosexual, que está enfermo o ambas cosas, lo cual constituye un recurso significativo, ya que asocia un elemento central que vincula el sida y la homosexualidad: el silenciamiento. Revelar estar contaminado equivale a revelar la homosexualidad, pues, con la construcción del “grupo de riesgo”, todo sujeto infectado pasa a ser interpretado como un posible homosexual, del mismo modo que todo homosexual pasa a ser concebido como un potencial infectado. En consecuencia, el silencio sobre el estado serológico se vuelve equivalente al silencio sobre el deseo.

La forma que encuentra la madre para comunicarse y expresar afecto hacia el hijo es a través de las preguntas sobre su vida, mientras que la caricia que le haría a él se desplaza hacia la perra, que funciona como un puente a través del cual circula un contacto físico que no se atreven a establecer directamente. Cuando la madre le pregunta por la salud y menciona el sida, el hijo responde de manera irónica para cerrar el tema. La respuesta, aparentemente inadecuada, revela el malestar del hijo frente al discurso moral y religioso, uno de los responsables de la estigmatización y de la asociación del sida con la homosexualidad.

El diálogo concluye con la madre expresando afecto a su manera, lo que el hijo interpreta como una forma contenida de alegría por su regreso:

*Então fez uma coisa que não faria, antigamente. Segurou-o pelas duas orelhas para beijá-lo não na testa, mas nas duas faces. Quase demorada. Aquele cheiro – cigarro, cebola, cachorro, sabonete, cansaço, velhice. Mais qualquer coisa húmida que parecia piedade, fadiga de ver. Ou amor. Uma espécie de amor. (p. 430)*

Después de la reconciliación, la madre se va a acostar y el hijo permanece en la sala con la perra. El espacio contiene diversos símbolos de la vida anterior de la casa: una mesa con ocho sillas vacías, retratos de familiares muertos en la pared y un espejo en el que él se ve reflejado. Su imagen en el espejo completa el cuadro familiar junto a los marcos. Es entonces cuando el sida, que hasta ese momento amenazaba con irrumpir en la historia a través de la nota del diario que tapaba la ventana rota o en la confesión que el hijo no se atreve a realizar, se manifiesta en las manchas rojas del cuerpo del personaje, que se asemejan a la alfombra desgastada del inicio del cuento, así como a la queratosis de la madre y a la sarna de la perra.

*Acendeu a luz do abajur, para que a sala ficasse mais clara quando, sem camisa, começou a acariciar as manchas púrpura, da cor antiga do tapete na escada – agora, que cor? –, espalhadas embaixo dos pelos do peito. Na ponta dos dedos, tocou o pescoço. Do lado direito, inclinando a cabeça, como se apalpassem uma semente no escuro. Depois foi dobrando os joelhos até o chão. Deus, pensou, antes de estender a outra mão para tocar no pelo da cadela quase cega, cheio de manchas rosadas. Iguais às do tapete gasto da escada, iguais às da pele do seu peito, embaixo dos pelos. Crespos, escuros, macios.*

*Linda – sussurrou. – Linda, você é tão linda, Linda. (p. 431)*

El sida interrumpe el trayecto del esquizo al que nos referimos en el primer capítulo, es decir, el individuo que abandona el triángulo edípico y se convierte en máquina deseante, libre de los moldes heteronormativos. Esa liberación del modelo familiar heteropatriarcal es lo que llevó a la Caperucita de nuestro relato (que conocimos bajo los nombres de Mauricio, Pérsio, Santiago, Raúl, Saúl, Hermes, *Dama da Noite*, Adelina, o simplemente él o ella) a realizar su *cruising* por el bosque —la metrópoli—, donde, disolviéndose en la multitud urbana, puede encontrar un sinfín de posibilidades de vivir su deseo sin culpa. Nuestro cuento de hadas urbano invierte, por tanto, la lógica del cuento de hadas tradicional: mientras este busca transmitir una lección moral inscrita en una ética judeocristiana, su versión urbana no propone ningún modelo ideal; es, por tanto, queer, en la medida en que opera desde lo negativo, desde aquello que no pretende ser.

### Consideraciones finales

Enquanto os homens exercem seus podres poderes,  
 índios e padres e bichas, negros e mulheres  
 e adolescentes fazem o carnaval.  
 Eu quero aproximar o meu cantar vagabundo,  
 daqueles que velam pela alegria do mundo  
 indo mais fundo, tins e bens e tais.  
 —Caetano Veloso, “Podres poderes”

El trayecto al que la obra de Abreu parece conducirnos muestra, como hemos visto, una progresión interior–metrópoli–interior que articula su narrativa en torno a la búsqueda de relaciones humanas menos limitadas (como se observa en el relato truncado de la madre y el hijo en *“Linda, uma história horrível”*) y más fluidas (como el cruising conflictivo pero revelador de Santiago y Pérsio en *“Pela noite”*). Este movimiento es interrumpido por el virus, aunque no puede afirmarse que su desenlace sea trágico en un sentido clásico. Abreu, al comparar el deterioro asociado al sida con el de la vejez, presenta un universo en el que la degradación atraviesa por igual a los cuerpos y los espacios: la casa, la madre, el hijo y la perra, edipizados o no, comparten un mismo destino de desgaste.

Las historias, en este sentido, terminan sin moraleja explícita. Los textos de Abreu pueden leerse como optimistas en la medida en que ensayan una imaginación de la vida urbana atravesada por sus “dolores y delicias” (otra vez Caetano Veloso), dotando de color a un espacio caótico y afectivamente ambivalente. Como en el caso de Pérsio, quien construye toda una biografía de cuento de hadas para la lagartija que habita la pared de su living detrás de un cuadro de Klimt, la escritura de Abreu se apoya en una constelación de referencias deliberadamente heterogéneas —a veces de “mal gusto”—: cantantes femeninas y actrices del *film noir*, figuras glamurosas y ordinarias, canciones populares, mainstream o cursis, además de referencias literarias (principalmente femeninas), parodias de escenas bíblicas, astrología y religiones de matriz africana. A través de este repertorio, CFA propone una imaginación del mundo como campo de posibilidades sensibles, múltiples y no normativas. Como escribe en una crónica de 1988:

*Meu coração é um bordel gótico em cujos quartos prostituem-se ninfetas decaídas, cafetões sensuais, deusas lésbicas, anões tarados, michês baratos, centauros gays e virgens loucas de todos os sexos. (...) Meu coração é um filme noir projetado num*

*cinema de quinta categoria. A plateia joga pipoca na tela e vaia a história cheia de clichês.* (Abreu, 2014, p. 101-102)

El presente trabajo buscó analizar la obra de Abreu en la medida en que la sexualidad —entendida no solo como práctica sexual, sino también como dispositivo regulador de la producción de identidades (Butler, 2019)— aparece de forma conflictiva: ya sea a través de la exigencia social del matrimonio y la reproducción del modelo de familia heteropatriarcal (capítulo 1), como desviación susceptible de castigo (capítulo 2), como tabú (capítulo 3) y, finalmente, como abyección (capítulo 4).

Foucault ha señalado que “tanto en el espacio social como en el corazón de cada hogar existe un único lugar de sexualidad reconocida, utilitaria y fecunda: la alcoba de los padres” (2016, p. 9). La pareja heterosexual habría confiscado el deseo, otorgándole un uso (re)productivo:

Lo que no apunta a la procreación o está transfigurado por ella ya no tiene sitio ni ley. No puede expresarse. Se encuentra a la vez expulsado, negado y reducido al silencio. No solo no existe, sino que no debe existir y se lo hará desaparecer a la menor manifestación —actos o palabras—. (Foucault, 2016, p. 10)

En los casos analizados, Abreu se desplaza precisamente hacia esa “tierra sin ley”: relatos de relaciones que no se orientan a la procreación, como en “*Sapatinhos vermelhos*”. El deseo heterosexual del personaje femenino de ese cuento entra en resonancia con el deseo homosexual de “*Pela noite*” a través de la figura de la maldición/prohibición del cuento de Andersen. Abreu encuentra en aquello que ha sido “reducido al silencio” por el discurso heteronormativo —lo que Foucault denomina la “policía de los enunciados” (2016, p. 19)— una fuente inagotable de potencia creativa, que se intensifica precisamente en la medida en que la prohibición se vuelve más rígida, ya sea bajo la censura del régimen militar o bajo la amenaza apocalíptica del sida.

En este sentido, incluso cuando Abreu escribe relatos atravesados por la violencia y la pérdida (como “*Terça-feira gorda*”), su literatura no se limita a una denuncia centrada en la víctima. En lugar de reproducir la estructura del “y fueron felices para siempre”, sus textos abren finales suspendidos: la mujer de “*Sapatinhos vermelhos*”, aun cuando parece encaminarse hacia el destino trágico del cuento de Andersen, queda suspendida en una ambigüedad que delega el desenlace al lector. Del mismo modo, en “*Aqueles dois*” no se conoce el destino final de los protagonistas expulsados del trabajo, aunque sí se evidencia la infelicidad persistente de quienes permanecen dentro del orden normativo.

El elemento disruptivo (esas “hadas malditas”) atraviesa todos los espacios donde opera la prohibición. Incluso el ámbito aparentemente más rígido y disciplinario, como el del ejército en “*Sargento Garcia*”, no escapa a su irrupción: el sargento, figura inicial de la masculinidad normativa y agente de la represión, aparece posteriormente como habitante de un submundo periférico, vinculado a un hotel gestionado por una travesti, donde el deseo circula al margen de la censura institucional.

La propuesta de lectura aquí desarrollada busca, por lo tanto, desplazarse de una interpretación centrada en la oposición víctima/victimario para enfatizar la dimensión productiva, ambivalente y creadora de estos relatos. Más que denunciar un sistema de represión, la obra de Abreu parece explorar las fisuras del mismo, celebrando una economía del deseo donde lo marginal, lo prohibido y lo “innombrable” se convierten en espacio de invención. En este sentido, el cierre del corpus puede pensarse menos como una clausura que como una apertura estética y política, en sintonía con la lógica de una imaginación queer que desestabiliza los relatos normativos de la sexualidad, la familia y la enfermedad.

### Referencias bibliográficas

- Abreu, C. F. (2005a). *Triângulo das águas*. Porto Alegre: L&PM.
- \_\_\_\_\_ (2005b). *Caio 3D: o essencial da década de 80*. Rio de Janeiro: Agir
- \_\_\_\_\_ (2014a). *Limite Branco*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- \_\_\_\_\_ (2014b). *Pequenas Epifanias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- \_\_\_\_\_ (2002). *Cartas*. Organizado por Ítalo Moriconi. Rio de Janeiro: Aeroplano.
- \_\_\_\_\_ (2018). *Contos Completos*. São Paulo: Companhia das Letras.
- \_\_\_\_\_. Duas ou três coisas sobre os anos 80. Revista Domingo, *Jornal do Brasil* 2 de junio de 1985, p. 30.
- Adorno, T., y Horkheimer, M. (2013). *La industria cultural*. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Andersen, H. C. (2013). *Cuentos [recurso electrónico]*. San José: Imprenta Nacional.
- Arenas, F. (1999). Writing after Paradise and a possible dream: Brazil's Caio Fernando Abreu. *Luso-Brazilian review*, vol. 36 No. 2 p. 13-21.
- Arenas, R. (2019). *Antes que anochezca*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Bataille, G. (2009). *El erotismo*. Buenos Aires: Tusquets Editores.
- Benjamin, W. (2019). *Iluminaciones*. Buenos Aires: Taurus.
- Beauvoir, S. de (2019). *O segundo sexo 5ª ed.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Bourdieu, P. (2019). *La donimación masculina 13ª ed.* Barcelona: Anagrama.
- Broch, H. (1970). *Kitsch, vanguardia y el arte por el arte*. Barcelona: Tusquets Editor
- Butler, J. (2017). *El Género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Buenos Aires: Paidós.
- \_\_\_\_\_ (2018). *Deshacer el género*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Paidós.
- \_\_\_\_\_ (2019). *Cuerpos que importan*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Paidós.
- \_\_\_\_\_ (2021). *Discurso de ódio: uma política do performativo*. São Paulo: editora Unesp.
- Carvalho, B. (2001). Namorar et mourir. *Libération*. Recuperado de [https://www.liberation.fr/livres/2001/03/08/namorar-et-mourir\\_357209/](https://www.liberation.fr/livres/2001/03/08/namorar-et-mourir_357209/)
- Callegari, J. (2008). *Caio Fernando Abreu: inventário de um escritor irremediável*. São Paulo: Seoman.
- Cott, N. F. (2018) Mujer moderna, estilo norteamericano: los años veinte. En: Duby, G. y Perrot, M. (org.) *Historia de las mujeres vol.5*. Barcelona: Taurus.
- Dalarun, J. (2018). La mujer a los ojos de los clérigos. En: Duby, G. y Perrot, M. (org.) *Historia de las mujeres vol. 2*. Barcelona: Taurus.

- Deleuze, G. (2021). *Proust y los signos*. Barcelona: Anagrama.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2011). *O Anti-Édipo: Capitalismo e esquizofrenia I*. São Paulo: Editora 34.
- \_\_\_\_\_ (2020b). *Mil Mesetas: Capitalismo y esquizofrenia II*. Valencia: Pre-Textos.
- Dunn, C. (2016). *Contracultura: Alternative Arts and Social Transformation in Authoritarian Brazil*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Foucault, M. (2015). *La inquietud por la verdad: escritos sobre la sexualidad y el sujeto*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- \_\_\_\_\_ (2016). *Historia de la sexualidad I: la voluntad de saber*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- \_\_\_\_\_ (2008a). *Historia de la sexualidad II. El uso de los placeres*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- \_\_\_\_\_ (2008b). *Historia de la sexualidad III. La inquietud de sí*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- \_\_\_\_\_ (2019). *Historia de la sexualidad IV. Las confesiones de la carne*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- \_\_\_\_\_ (2021). *La sexualidad*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- \_\_\_\_\_ (2022). *Los anormales. Curso en el Collège de France (1974-1975)* 2ª ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Federici, S. (2015). *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. 2ª ed. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Fico, C. (2018). Prefacio. En: Green, J. N. Quinalha, R. (org.). *Ditadura e homossexualidades: repressão, resistência e a busca da verdade*. São Carlos: EDUFSCar.
- Green, J. N. Quinalha, R. (org.) (2018). *Ditadura e homossexualidades: repressão, resistência e a busca da verdade*. São Carlos: EDUFSCar.
- Green, J. N. Quinalha, R. Caetano, M. Fernandes, M. (org.) (2018). *História do movimento LGBT no Brasil* 1ª ed. São Paulo: Alameda.
- Hall, J. (2018). *Performances in swing: a cultural history of women singers of big bands, 1930s-1950s*. (Tesis doctoral, University of Hawai'i). Recuperado de <https://scholarspace.manoa.hawaii.edu/server/api/core/bitstreams/5791ea1a-b7ba-4c10-8840-4531b2f40b60/content>
- Hocquenghem, G. (2009). *El deseo homosexual*. Madrid: Melusina.
- Holanda, H. B. de (2018). Hoje não é dia de Rock. En: Abreu, C. F. *Contos Completos* 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras.

- Horne, L. (2011). *Literaturas reales. Transformaciones del realismo en la narrativa latinoamericana contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Jagose, A. (1996). *Queer Theory: an introduction*. New York: New York University Press.
- James, H. (1994). *The turn of the screw*. Croydon: Penguin Books.
- Kaminski, L. (org.) (2019). *Contracultura no Brasil, anos 70: circulação, espaços e sociabilidades*. 1ª ed. Curitiba: CRV.
- Lispector, C. (2019). *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Malinowska, A. (2014). Bad romance: pop and camp in light of evolutionary confusion. En: Stepién, J. (org.) *Redefining Kitsch and camp in literature and culture*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Marcinkiewicz, P. (2014). Contemporary Anglo-American poetry and the rhetorical bomb: Kitsch, camp, and bathos. En: Stepién, J. (org) *Redefining kitsch and camp in literature and culture*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Martí, J. (2010). Oscar Wilde. En: Quiroga, J. (org.) *Mapa Callejero. Crónicas sobre lo gay desde América Latina*. Buenos Aires: Eterna Cadência Editora.
- Moriconi, I. (2014). Adolescendo à beira do Guaíba. En: Abreu, C. F. *Limite Branco*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- \_\_\_\_\_ (2018). A literatura como vingança e redenção. En: Abreu, C. F. *Contos Completos* 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras.
- Passerini, L. (2018). Sociedad de consumo y cultura de masas. En: Duby, G. y Perrot, M. (org.) *Historia de las mujeres vol.5*. Barcelona: Taurus.
- Pen, M. (2006). Quem tem medo de Caio F.? en: Abreu, C. F. *Caio 3D: O essencial da década de 1990*. Rio de Janeiro: Agir.
- Perlongher, N. (2018). *El negocio del deseo: una cartografía de la prostitución masculina*. Montevideo: Azafrán Editorial.
- Preciado, P. B. (2009). El terror anal. En: Hocquenghem, G. *El deseo homosexual*. Madrid: Melusina.
- \_\_\_\_\_ (2020a). *Manifiesto Contrasexual*. Barcelona: Anagrama.
- \_\_\_\_\_ (2020b). *Yo soy el monstruo que os habla*. Barcelona: Anagrama.
- \_\_\_\_\_ (2022). *Dysphoria mundi. El sonido del mundo derrumbándose*. Barcelona: Anagrama
- Puig, M. (2013). *El beso de la mujer araña*. Santiago del Estero: Grupo Planeta.
- Quinalha, R. (2021). *Contra a moral e os bons costumes: a ditadura e a repressão à comunidade LGBT*. São Paulo: Companhia das Letras.

- Santiago, S. (2017). *Stella Manhattan*. São Paulo: Companhia das Letras
- Schwars, R. (1978). *O Pai de Família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Sedgwick, E. K. (2008). *Epistemology of the closet*. Los Angeles: University of California Press.
- \_\_\_\_\_ (2016). *Between men. English literature and male homosocial desire*. New York: Columbia University Press.
- Seoane, M. L. (2020). Prólogo. En: Muñoz, J. E. *Utopía queer. El entonces y allí de la futuridad antinormativa*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Sontag, S. (2022). *Obra imprescindible*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Random House.
- \_\_\_\_\_ (2019). *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas*. Madrid: Contemporánea.
- Spitzner, M. (2011). *De invertido a queer: as homossexualidades masculinas em Adolfo Caminha e Caio Fernando Abreu* (Tesis doctoral, Universidade Federal de Santa Catarina). Recuperado de <http://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/95278>
- Stepien, J. (org.) (2014). *Redefining kitsch and camp in literature and culture*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Süssekind, F. (2003). *Vidrieras Astilladas*. Buenos Aires: Corregidor.
- Wittig, M. (2016). *El pensamiento heterosexual* 3ª ed. Madrid: Egales Editorial.
- Wolf, V. (2007). *The selected works of Virginia Woolf*. London: The Wordsworth Editions Limited.
- Zanotti, P. (2005). *Gay: la identidad homosexual de Platón a Marlene Dietrich*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.