

Universidad Nacional

Sistema de Estudios de Posgrado

Facultad de Filosofía y Letras

MAESTRÍA EN ESTUDIOS DE CULTURA CENTROAMERICANA

La constitución del personaje *queer* en tres novelas centroamericanas contemporáneas: *Labios* de Maurice Echeverría (2023), *Debajo de la cama* de Carlos Luna (2022) y *Hombres enlodados* de Javier Stanziola (2014)

Tesis para aspirar al grado de

Maestría en Estudios de Cultura Centroamericana con Énfasis en Literatura

Wensy Alberto Arroyo Arroyo

Campus Omar Dengo

Heredia, Costa Rica

2026

Universidad Nacional

Sistema de Estudios de Posgrado

Facultad de Filosofía y Letras

La constitución del personaje *queer* en tres novelas centroamericanas contemporáneas: *Labios* de Maurice Echeverría (2023), *Debajo de la cama* de Carlos Luna (2022) y *Hombres enlodados* de Javier Stanzola (2014)

Tesis para aspirar al grado de

Maestría en Estudios de Cultura Centroamericana con Énfasis en Literatura

presentada por

Wensy Alberto Arroyo Arroyo

3-3-2026

Tribunal examinador

Dr. Greivin Rodríguez Calderón _____

Representante del Consejo Central de Posgrado

Dr. Gabriel Baltodano Román _____

Coordinador de la Maestría en Estudios de Cultura Centroamericana

M.L. Gustavo Alonso Camacho Guzmán _____

Asesor de tesis

Dr. Carlos Francisco Monge Meza _____

Lector de tesis

Dr. Mijail Mondol López _____

Lector de tesis

Resumen

El propósito de esta investigación es analizar la constitución del personaje queer en tres novelas centroamericanas contemporáneas: *Labios* de Maurice Echeverría (2023), *Debajo de la cama* de Carlos Luna (2022) y *Hombres enlodados* de Javier Stanzola (2014). A partir de una mirada crítica que articula teoría literaria y estudios culturales, se busca evidenciar cómo estos personajes se construyen en el entramado de tres dimensiones fundamentales: la social, la corporal y la performativa. El estudio parte del reconocimiento de una deuda pendiente en los estudios literarios del istmo: la escasa atención que ha recibido la narrativa LGBTQ+, tanto desde la crítica como desde las propias editoriales, situación que responde a estructuras sociales conservadoras, a la persistencia de un canon literario excluyente y a una producción aún incipiente de obras que aborden abiertamente la sexualidad disidente.

El marco teórico está conformado por los postulados de la teoría queer, en especial los aportes de Judith Butler, Eve Kosofsky Sedgwick y Didier Eribon, así como de autores latinoamericanos como Diego Falconí Trávez. Estas perspectivas permiten no solo desestabilizar el binarismo de género y sexualidad, sino también comprender cómo el sujeto queer se performa en contextos culturales heteronormativos, en tensión constante con la visibilidad, la corporalidad y el deseo. Desde este enfoque, se propone que el personaje LGBTQ+ en las tres novelas analizadas se constituye como un sujeto que transgrede la lógica de la norma, ya sea desde la apropiación del cuerpo, desde la creación de espacios seguros de enunciación o desde el uso del lenguaje como acto performativo.

El análisis de las novelas evidencia cómo los personajes queer son atravesados por contextos históricos, políticos y culturales específicos (la dictadura en Panamá, la posguerra en Guatemala, el colapso del sistema de salud en Nicaragua), lo cual permite pensar la subjetividad desde una perspectiva transcultural. Así, estas narrativas no solo problematizan el lugar del deseo en sociedades marcadas por la violencia simbólica, sino que configuran un espacio discursivo desde el cual se resiste a la anulación del cuerpo y a la imposición de una identidad única y normativa. Finalmente, este trabajo busca abrir una fisura en la crítica literaria centroamericana, proponiendo una lectura más inclusiva, que reconozca el valor estético, ético y político de una literatura que, aunque silenciada, persiste como forma de existencia y resistencia.

Palabras clave: personaje queer, teoría queer, literatura centroamericana, performatividad, cuerpo disidente.

Tabla de contenido

Tema	9
Justificación.....	9
Pregunta de investigación	13
Hipótesis	13
Objetivo general.....	14
Objetivos específicos.....	14
Estado de la cuestión	16
1. Narrativa contemporánea LGBTQ+ en Centroamérica.....	16
3. Sobre el corpus de investigación	19
3.1 Estudios previos en otros textos literarios con temática LGBTQ+ de Centroamérica... 19	
3.2 Corpus de investigación	23
3.2.1 <i>Labios</i>	23
3.2.2 <i>Debajo de la cama</i>	25
3.2.3 <i>Hombres enlodados</i>	26
Marco teórico	28
1. Narrativa centroamericana contemporánea	28
2. Rompiendo el binario: cómo las teorías queer desafían las narrativas tradicionales	29
2.1. Contexto y fundamentos de la teoría queer	30
2.2. Aportes a los estudios literarios	30
2.3. Historia y desarrollo teórico.....	31
2.4. Deconstrucción del binario en la literatura	31
3. Referentes en la literatura LGBTQ+.....	31
3.1 Algunos postulados generales de la teoría queer	32
Nociones generales axiomáticas de Sedgwick	33
1. Sobre el armario: ¿adentro o afuera?	35
Judith Butler	37
1. Corporalidad y discontinuidad sexual.....	37
2. Performatividad y la palabra queer	38
Didier Eribon	39

1. El mundo de las injurias: un acto performativo.....	39
2. Vida, familia y sexualidad	40
Teoría queer desde la perspectiva latinoamericana	41
1. Diego Falconí Trávez	41
1.1 Sobre corporalidad, performatividad y performance.....	41
2. Desafíos de la incorporación de la teoría queer a los estudios literarios	42
3. Interseccionalidad, futuro literario y teoría queer	42
4. Importancia de la teoría queer para romper fronteras literarias.....	43
5. Teóricos complementarios.....	43
5. 1. Aportes desde los estudios del cuerpo, sexualidad y religiosidad	44
5. 2. Teóricos sobre identidad, performatividad y procesos de subjetivación	45
5. 3. Autores centroamericanos y estudios de región	46
5. 4. Aportes desde la psicología del desarrollo y la experiencia homosexual temprana ..	46
6. Conexión del marco teórico con el corpus.....	48
7. Acercamiento teórico para el análisis del personaje queer en la narrativa centroamericana contemporánea.....	50
7.1 Dimensión social: el orden heteronormativo y la administración del silencio	51
7. 2. Dimensión corporal: el cuerpo como superficie de inscripción normativa y espacio de resistencia	52
7. 3. Dimensión performativa: entre la adaptación normativa y la subversión identitaria	53
7. 4. Síntesis del modelo teórico: subjetividad, disidencia y agencia queer en Centroamérica	54
Estado procedimental.....	55
1. Revisión de la literatura y selección del corpus	55
2. Planteamiento del problema.....	57
3. Justificación	57
4. Diseño de la investigación	59
5. Conclusiones	60
Capítulo I.....	63
Dimensión social y sujeto transcultural.....	63
1.1. La dimensión social en Centroamérica: de la hegemonía heteronormativa a la ruptura de los esquemas.....	64
1.1.1 La heteronormatividad literaria en Centroamérica.	65
1.1.2 La ruptura de lo heteronormativo en la literatura	67

2. Debajo de la cama y el ser nicaragüense: las sombras que se van con el conocimiento.	68
2.1. Ruptura inicial con la heteronormatividad: la aceptación de Alec	69
2.2. El peso social de la vergüenza, el secreto y la violencia simbólica	70
2.3. El amor como resistencia y la territorialidad queer	71
2.4. La encrucijada final: obedecer al mandato social o asumir la subjetividad disidente.	72
2.5. Perspectiva analítica: la heteronormatividad como estructura condicionante del sujeto queer	73
2.6. <i>Debajo de la cama</i> : una crítica a la sociedad nicaragüense y a la matriz heteropatriarcal	76
3. Hombres enlodados y los años ochenta en Panamá: fracturas de la heteronormatividad y subjetividades queer en tensión	77
3.1 La infancia queer como umbral de la violencia heteronormativa	81
4. Labios: entre la ruptura y la continuidad de lo heteronormativo.	83
4.1. Rupturas: sexualidad femenina, agencia y espacios clandestinos	83
4.2. Continuidades: voyeurismo, estereotipos y roles binarios	85
4.3. Ruptura y continuidad: un campo dialógico	86
4.4 Labios dicotómicos	87
5. Expresión sexual, género y sociedad: un lugar seguro para poder ser.	88
5.1. La frontera entre lo público y lo privado: espacialidades de protección y riesgo	89
5.2. La movilidad social: privilegio y acceso a “espacios de ser”	90
5.3. Asimetrías de género: libertades masculinas vs. restricciones femeninas	91
5.4. Integración teórica: espacios de ser frente al orden heteronormativo	92
6. La constitución del sujeto transcultural, el personaje LGBTQ+ que trasciende una cultura centrada en lo heteronormativo.	93
6.1 La transculturación en la narrativa hispanoamericana	93
6.2 Alec y una Nicaragua transcultural	94
6.2.1 La cultura universal o cultura popular	96
6.3 Transculturación o rompiendo una cultura heteronormativa	101
6.3.1 El ser homosexual	102
6.3.2 El mundo de los estupefacientes	105
6.3.3 La movilidad	105
6.4. Labios: la transculturación desde la ruptura y la continuidad de lo heteronormativo	106
6.4.1 Sexualidad y ruptura	107

6.4.2	Debatiendo la monogamia: otra ruptura cultural	109
6.5	<i>Hombres enlodados</i> : ver la cultura para crear ruptura	110
6.5.1	La religión como ente homogeneizador y redentor	112
6.5.2	Concursos de belleza y telenovelas: cultura popular como matriz identitaria	113
6.5.3	Ruptura social desde la inocencia de un niño	114
7.	La dimensión social y la constitución del personaje queer	116
Capítulo 2	119
Dimensión corporal: de la negación del cuerpo a la apropiación	119
1.	La apropiación del cuerpo: entre resistencia y afirmación	121
2.	La negación del cuerpo	123
3.	<i>Debajo de la cama</i> : el nicaragüense que se niega a sí mismo	126
3. 1	Negación pública / deseo privado: los verdugos-amantes	127
3. 2	Demián: el cuerpo como mercancía y la masculinidad como performance	128
3. 3	Gabriela: maternidad como negación del cuerpo lesbiano.....	128
3. 4	Eduardo: del proceso de aceptación a la anulación total del cuerpo.....	129
4.	<i>Labios</i> : el narrador que niega los cuerpos.....	130
5.	La negación del cuerpo y la condena eterna en <i>Hombres enlodados</i>	133
6.	El homoerotismo: la transgresión de la corporalidad.....	136
6. 1	Literatura, cuerpo y homosexualidad	138
7.	Cuerpos que dialogan.....	152
Capítulo 3	155
Procesos de subjetivación del personaje LGBTQ+	155
1.	La performatividad y la performance: sobre el sujeto performativo y el sujeto performático	158
1. 1	<i>Debajo de la cama</i> : de lo performativo a la performance	162
1. 2	<i>Labios</i> : Irene y Alejandra desde la performatividad	166
2.	<i>Hombres enlodados</i> y la construcción de la performatividad desde la infancia.....	170
3.	De lo performático y los performativos	176
Conclusiones.....	178
Sobre las obras.....	179
Convivencia dialógica	185
Transculturalización	187
El cuerpo queer	197

Performatividad y <i>Performance</i>	199
Sobre las teorías y la investigación	201
Referencias bibliográficas	204

Tema

La constitución del personaje LGBTQ+ en tres novelas centroamericanas contemporáneas: *Labios* de Maurice Echeverría (2023), *Debajo de la cama* de Carlos Luna (2022) y *Hombres enlodados* de Javier Stanziola (2014)

Justificación

La literatura centroamericana ha experimentado transformaciones temáticas profundas desde finales de la década de 1970, en un proceso orientado a redefinir sus propios códigos estéticos y discursivos. Werner Mackenbach (2019) señala que los cambios políticos y sociales de la región influyen de modo decisivo en la producción literaria, generando desplazamientos entre la escritura testimonial, la ficción y las formas híbridas que caracterizaron el período posrevolucionario. En ese sentido, la literatura centroamericana ha negociado históricamente entre la memoria, la violencia, el nacionalismo y la búsqueda de nuevas subjetividades (Arias, 2000; Rama, 1982). Este tránsito provocó que, hacia el siglo XXI, emergieran expresiones que desbordaron los marcos tradicionales del canon, aunque no todas lograron adquirir la misma visibilidad crítica.

Entre estas subjetividades desplazadas se encuentra la literatura LGBTQ+, cuya presencia en el campo cultural centroamericano sigue siendo marginal, fragmentaria y, en muchos casos, desconocida para la crítica académica. Como advierte Candice Carrasco (2003), el conservadurismo moral, la hegemonía heteronormativa y el peso de los discursos religiosos han limitado históricamente las posibilidades de representación de la disidencia sexual. A ello se suma que el canon literario regional ha privilegiado géneros como la

novela histórica o la policíaca (Beverley, 2011; Sommer, 1991; Sklodowska, 1993), relegando otras temáticas a la periferia. En consecuencia, la literatura queer centroamericana ha quedado fuera de los circuitos de legitimación institucional (Barrientos Tecún, 2016; Quesada, 2010), lo cual refuerza su invisibilización.

En este panorama, el objeto de estudio de esta investigación —las novelas *Labios* (Echeverría), *Hombres enlodados* (Stanziola) y *Debajo de la cama* (Luna Garay)— adquiere especial relevancia, pues constituye uno de los pocos conjuntos narrativos centroamericanos contemporáneos que construyen personajes queer desde perspectivas complejas, no estereotipadas y profundamente situadas en sus contextos sociales. Estas obras se inscriben en un momento en el que, según Mackenbach y Leyva (2014), la literatura del istmo comienza a fragmentarse, diversificarse y incorporar miradas sobre la corporalidad, el deseo, la identidad y la diferencia. En esa línea, sus propuestas dialogan con tendencias literarias transnacionales que ubican al sujeto queer como eje de exploración estética y política (Halperin, 1995; Sedgwick, 2008; Muñoz, 2009).

Analizar la construcción del personaje queer en *Labios*, *Hombres enlodados* y *Debajo de la cama* es fundamental por varias razones. En primer lugar, estas novelas emergen de un campo literario centroamericano cerrado y con una producción queer limitada, donde las representaciones de la sexualidad disidente están condicionadas por tabúes sociales y por dinámicas de silenciamiento (Richard, 1993; Eribon, 2001; Masiello, 1997). En segundo lugar, las tres obras elaboran subjetividades queer que no se restringen a una dimensión identitaria superficial, sino que exploran afectos, performatividades, corporalidades y tensiones sociales, siguiendo líneas teóricas planteadas por autores como Butler (2007) y Eribon (2012). Estas representaciones permiten entender cómo las

identidades no normativas se negocian en sociedades donde la homosexualidad ha sido históricamente reprimida, tolerada bajo discreción o directamente castigada simbólicamente.

Asimismo, la construcción del personaje queer en estas novelas muestra cómo la literatura articula formas de resistencia frente a la producción cultural dominante. Para Richard (2000) y Muñoz (2009), la estética queer no solo constituye una práctica de subjetividad, sino también una intervención política que subvierte los órdenes heteronormativos. Las tres obras analizadas responden a este gesto, pues exploran la vulnerabilidad, la violencia y la fragilidad afectiva de sus personajes, revelando las condiciones estructurales de exclusión en Centroamérica (Aguilar, 2010; Torres, 2013).

La relevancia de adoptar una perspectiva teórica queer y LGBTQ+ radica en que los estudios literarios centroamericanos presentan un vacío analítico significativo en torno a la sexualidad disidente. Tanto Barrientos Tecún (2016) como Pérez Fontdevila (2015) y Morales (2018) señalan que el campo crítico del istmo sigue respondiendo en gran medida a paradigmas tradicionalistas centrados en la nación, la identidad histórica o la violencia política, dejando de lado perspectivas sobre el cuerpo, el deseo o la disidencia sexual.

En ese sentido, esta investigación se inscribe en un esfuerzo por incorporar a Centroamérica dentro de debates contemporáneos que han transformado los estudios literarios a nivel global (Sedgwick, 2008; Halperin, 1995; Ahmed, 2006). El análisis de estas novelas desde una perspectiva queer no solo llena un vacío académico, sino que también contribuye a ampliar los marcos interpretativos del campo literario regional,

incorporando categorías como performatividad, corporalidad, deseo, fragilidad, violencia y resistencia.

Además, estas obras han recibido pocos o ningún estudio académico, lo que evidencia la necesidad de explorar su aporte al imaginario literario centroamericano. Como afirma Eribon (2001), la ausencia crítica también constituye una forma de silenciamiento que afecta las posibilidades de existencia simbólica de la comunidad LGBTQ+.

Labios, *Hombres enlodados* y *Debajo de la cama* poseen una importancia singular porque:

- **constituyen representaciones explícitas de subjetividades queer en un campo donde tales figuras son excepcionales** (Carrasco, 2003; Barrientos Tecún, 2016);
- **dialogan con realidades sociopolíticas centroamericanas**, tales como la persistencia del machismo, la violencia estructural, la homofobia cultural y las desigualdades socioeconómicas (Arias, 2000; Torres, 2013);
- **proponen modelos complejos de identidad**, que rompen con las caricaturas y estereotipos que históricamente han dominado la representación de la homosexualidad en la región (Richard, 2000; Masiello, 1997).

Estas obras amplían el panorama literario centroamericano y contribuyen a la representación de un grupo cuya presencia ha sido históricamente censurada, invisibilizada o marginalizada.

Las dimensiones analíticas propuestas —performatividad, cuerpo, identidad, deseo, espacio social y resistencia— permiten observar cómo estas novelas elaboran un sujeto queer situado en la realidad centroamericana. Esta perspectiva metodológica se fundamenta

en los aportes de Butler (2007) sobre la performatividad del género; de Sedgwick (2008) sobre la epistemología de la intimidad; de Eribon (2012) sobre la vergüenza y el estigma.

Analizar estas dimensiones posibilita:

- comprender la complejidad de la experiencia LGBTQ+ en el istmo;
- visibilizar las dinámicas de violencia simbólica y social que atraviesan a estos personajes;
- mostrar cómo la literatura brinda un espacio de enunciación para subjetividades históricamente excluidas;
- y revelar procesos de agencia, resistencia y reinscripción identitaria.

De este modo, el estudio contribuye tanto a la crítica literaria regional como a los estudios queer, al proponer una lectura situada que rescata obras fundamentales pero poco atendidas.

Pregunta de investigación

¿Cómo contribuye el análisis del personaje queer en *Labios*, *Hombres enlodados* y *Debajo de la cama*, desde las dimensiones de performatividad, corporalidad e identidad, a demostrar de qué manera la literatura centroamericana contemporánea articula, visibiliza y problematiza las subjetividades disidentes en un contexto sociocultural históricamente restrictivo?

Hipótesis

La narrativa queer centroamericana contemporánea construye al personaje LGBTQ+ como una subjetividad marcada por procesos de negociación constante entre el

deseo y la norma social, en los cuales el cuerpo, la performatividad y las estrategias performáticas de ocultamiento funcionan como mecanismos de adaptación y resistencia frente a la heteronormatividad. En este sentido, las novelas *Labios*, *Debajo de la cama* y *Hombres enlodados* evidencian que la identidad queer no se configura únicamente como una forma de oposición al orden heteronormativo, sino como un proceso complejo de subjetivación transcultural donde la visibilidad, el silencio y la disimulación operan simultáneamente en la constitución del sujeto disidente.

Objetivo general

Analizar la constitución del personaje LGBTQ+ en las novelas *Labios* de Maurice Echeverría, *Hombres enlodados* de Javier Stanzola y *Debajo de la cama* de Carlos Luna, a partir de las dimensiones social, corporal y performativa, con el fin de comprender cómo estas obras configuran subjetividades disidentes en el contexto literario centroamericano contemporáneo.

Objetivos específicos

1. Examinar cómo la dimensión social incide en la construcción de los personajes queer en *Labios*, *Hombres enlodados* y *Debajo de la cama*, atendiendo a los mecanismos de marginalización, vigilancia, violencia simbólica y transculturalidad que atraviesan sus subjetividades dentro del contexto centroamericano.

2. Analizar la relevancia de la dimensión corporal en la configuración del personaje LGBTQ+, identificando cómo el cuerpo disidente opera como espacio de contradiscurso, resistencia identitaria y reapropiación simbólica frente a la norma heterocentrada en las tres novelas del corpus.

3. Identificar los procesos performativos y performáticos presentes en los personajes queer del corpus, con el fin de distinguir las formas de autoafirmación identitaria de las estrategias de disimulo, camuflaje o adaptación normativa, y demostrar cómo estas performatividades tensionan y subvierten los modelos hegemónicos de género y sexualidad en las novelas estudiadas.

Estado de la cuestión

La literatura centroamericana que incorpora personajes y narrativas LGBTQ+ ha recibido una atención crítica limitada, pese a su creciente importancia en la configuración de nuevas sensibilidades estéticas y políticas en la región. La falta de estudios amplios y sistemáticos, unida a la presencia de análisis breves y aproximaciones aisladas, hace necesario establecer un estado de la cuestión que organice, compare y evalúe las principales contribuciones existentes. Esta revisión permite identificar tanto los avances como los vacíos en la crítica, y ofrecer un marco que contextualice la relevancia de examinar la construcción del personaje queer en las obras seleccionadas.

1. Narrativa contemporánea LGBTQ+ en Centroamérica

La producción crítica sobre literatura LGBTQ+ en Centroamérica continúa siendo escasa, tanto por la limitada cantidad de obras que sitúan a sujetos disidentes como protagonistas, como por la falta de atención que la crítica literaria regional ha otorgado históricamente a este tipo de representaciones. En consecuencia, los estudios sistemáticos sobre la nueva narrativa centroamericana con temática LGBTQ+ siguen siendo reducidos y fragmentarios. Esta insuficiencia crítica confirma la necesidad de indagar en las formas en que estas narrativas articulan sus discursos y se insertan en el campo literario regional.

Carrasco (2003) subraya la urgencia de incorporar la voz gay en el ámbito literario, pues al hacerlo se “eleva lo prohibido a la legitimidad”; es decir, se habilita un espacio que trasciende lo teórico y adquiere repercusión en el mundo social, donde la comunidad LGBTQ+ ha sido históricamente invisibilizada. Desde esta perspectiva, la literatura queer se configura como un discurso de réplica y resistencia frente a los valores y

representaciones que han condenado la expresión homosexual. Sin embargo, como advierte la autora, no puede hablarse propiamente de un “movimiento de literatura gay” consolidado, lo cual responde a diversas razones. En primer lugar, los escritores LGBTQ+ continúan enfrentando presiones editoriales y expectativas de lectura que pueden limitar su producción, en la medida en que la industria tiende a encasillar al autor según su sexualidad, restringiendo con ello su potencial estético y su exploración temática. En segundo lugar, la persistencia de valores religiosos conservadores en la región —que influyen transversalmente en lo social y cultural— dificulta la declaración pública de una identidad disidente, situación que, como señala Uriel Quesada en Carrasco (2003), resulta particularmente evidente en el contexto costarricense, donde el machismo y la postura abiertamente homofóbica de ciertos sectores religiosos ejercen una presión determinante sobre el campo cultural.

En consonancia con estas observaciones, Albino Chacón (2016) evidencia que la historiografía literaria centroamericana ha tendido a omitir o minimizar los textos con temática gay o lésbica, de modo que este tipo de literatura “perturba al canon”, en tanto desafía su estructura de privilegios y revela los mecanismos mediante los cuales ciertas corrientes temáticas se vuelven invisibles. El autor ofrece un recorrido histórico por representaciones marginales o subtextuales de la homosexualidad en la literatura costarricense, como ocurre con *La esfinge del sendero* (1914) de Joaquín García Monge (a quien Chacón atribuye la novela a través de Cardona), donde la insinuación de un personaje homosexual no persigue visibilizar su subjetividad, sino denunciar la corrupción moral de la clase sacerdotal. No obstante, debido al control político, cultural y religioso que operó durante buena parte del siglo XX, la sexualidad —y, aún más, las identidades disidentes—

se mantuvieron como temas prácticamente ausentes del repertorio literario nacional: “La literatura no estuvo ajena a ese disciplinamiento del orden discursivo y se hizo eco de esas restricciones políticas, culturales y sobre todo religiosas” (Chacón, 2016, p. 136).

A mediados del siglo XX, José León Sánchez introduce uno de los primeros personajes LGBTQ+ visibles en *La isla de los hombres solos* (1963), donde la sexualidad en contextos carcelarios adquiere un protagonismo narrativo sin precedentes. Posteriormente, las obras de Alfonso Chase marcan un punto de inflexión al iniciar la labor de “sacar del clóset literario” (Chacón, 2016, p. 136) no solo el tema de la homosexualidad, sino también las complejas relaciones entre cuerpo, deseo y transgresión. Chase incorpora el homoerotismo tanto en su poesía como en su narrativa, y abre el camino para autores posteriores como José Ricardo Chaves, cuyas novelas y cuentos presentan personajes abiertamente homosexuales que ocupan un lugar central en la trama. A ello se suma la obra de Uriel Quesada, quien explora con mayor profundidad las dimensiones psicológicas, afectivas y existenciales de sus personajes, destacando las tensiones entre identidad, familia y sexualidad disidente.

En conjunto, estos aportes evidencian que, aunque fragmentaria, la tradición literaria LGBTQ+ centroamericana ha ido configurando un espacio de representación que desafía los marcos heteronormativos dominantes. Sin embargo, su estudio crítico continúa siendo insuficiente, lo cual reafirma la pertinencia de investigaciones como la presente, orientadas a examinar la constitución del personaje queer en la narrativa contemporánea a partir de categorías teóricas —como la performatividad, la corporalidad y la dimensión social— que permiten una comprensión más amplia de las subjetividades disidentes en el contexto centroamericano.

3. Sobre el corpus de investigación

3.1 Estudios previos en otros textos literarios con temática LGBTQ+ de Centroamérica.

El estudio académico de la literatura centroamericana con temáticas LGBTQ+ ha crecido en las últimas dos décadas, en estrecha relación con la expansión de los estudios de género y sexualidades en América Latina. Aunque aún existe un vacío considerable, diversas aproximaciones críticas permiten trazar un mapa de tendencias, enfoques y debates que han guiado la lectura de estas obras desde perspectivas queer, culturales y políticas.

Una primera línea crítica, desarrollada por Hilda Chacón y Uriel Quesada (2009), sitúa estas narrativas en el marco de una redefinición de las identidades centroamericanas, donde las sexualidades disidentes generan rupturas en los discursos tradicionales de nación, familia y ciudadanía. Según estos autores, la literatura queer del istmo evidencia una reconfiguración de las subjetividades al problematizar masculinidades hegemónicas, corporalidades censuradas y representaciones marginales. Estas reflexiones coinciden con las observaciones de Nelly Richard (1993, 2001), quien en su estudio de las disidencias sexuales latinoamericanas argumenta que la estética queer introduce contradiscursos capaces de fracturar los regímenes culturales patriarcales que históricamente han regulado el cuerpo y el deseo.

Por su parte, los trabajos de José Pablo Rojas (2009, 2014) destacan la performatividad identitaria como eje de constitución del sujeto queer centroamericano. Desde una perspectiva cercana a los planteamientos de Judith Butler (2007), Rojas sostiene que la literatura queer del istmo despliega estrategias narrativas —travestismo textual,

autobiografías intervenidas, intertextualidad contradictoria, reapropiación del insulto— que permiten al sujeto disidente “hacer” su identidad frente a la mirada normativa. Esta dimensión performativa coincide con las nociones de “identidades móviles” y “archivos afectivos de resistencia” propuestas por Eve Kosofsky Sedgwick (2008) y José Esteban Muñoz (2009), para quienes la literatura queer genera horizontes de posibilidad más allá de la representación.

La relación entre sexualidad, enfermedad y discurso público, estudiada por Sergio Coto (2008) en *Paisajes con tumbas pintadas en rosa*¹, constituye otro eje crítico fundamental. Su lectura se alinea con análisis más amplios sobre la construcción discursiva del VIH/SIDA en América Latina, como los de Masiello (1997) y Quiroga (2000), que revelan cómo la narrativa queer opera como contraarchivo frente a la exclusión y patologización de las identidades homosexuales. Estas obras funcionan como registros alternativos que cuestionan la violencia institucional y mediática ejercida sobre la comunidad LGBTQ+.

De manera complementaria, los estudios de Hilda Chacón (2009) sobre *Viajero que huye* integran la categoría de monstruosidad y migración, entendida como metáfora cultural de la disidencia sexual. Este enfoque dialoga con aportes de autores como Silviano

¹ “Paisaje con tumbas pintadas en rosa (1998) del escritor costarricense José Ricardo Chaves era una novela necesaria en el contexto costarricense y centroamericano ya que es el primer texto que trata en profundidad el tema del sida en la región. Es un testimonio desgarrador de la forma cómo esta enfermedad fue tratada por las autoridades sanitarias del país y padecida por los enfermos. Basada en documentos de la época -principalmente periódicos- constituye un texto idóneo para investigar la densa trama en donde el prejuicio, la moral dominante y la condición biológica, ponen en crisis las formas usuales de convivencia. La novela de Chaves tiene la particularidad de que parte de un punto de vista que va más allá de lo personal y autobiográfico, para retratar la crisis de una época, los problemas concretos de convivencia en los hospitales, la marginación de los enfermos, la ideología de nuestros gobernantes. Es un ejemplo literario concreto en el que la sociabilidad se quiebra para dar paso a la exclusión y el desprecio.” (Chaves, 2023)

Santiago, Julio Ramos y Paul B. Preciado, quienes analizan cómo las identidades queer se desplazan en espacios transnacionales, creando zonas de contacto y nuevas configuraciones culturales. La perspectiva de movilidad queer también ha sido desarrollada por Sara Ahmed (2006) a través de su noción de orientaciones afectivas, lo que permite leer los desplazamientos no solo geográficos, sino también emocionales y performativos.

Finalmente, el análisis de Leonel Delgado (2015) sobre *Trágame tierra*² abre un eje centrado en la politización de la disidencia sexual dentro de la tradición narrativa centroamericana. Para Delgado, estas obras cuestionan los metarrelatos heroicos del nacionalismo al introducir subjetividades no alineadas con la ética revolucionaria heteromasculina. Este enfoque se relaciona con reflexiones de Didier Eribon (2001, 2012) sobre la vergüenza, el estigma y la politización del cuerpo homosexual, así como con las lecturas de Salvador Vidal-Ortiz y Mauro Cabral sobre las tensiones entre nación, memoria y cuerpos subalternos.

A nivel regional, otros trabajos relevantes —como los de Barrientos Tecún (2016), Morales (2018), Pérez Fontdevila (2015) y Aguilar (2010)— han insistido en que la literatura queer centroamericana debe comprenderse desde sus condiciones históricas de

² *Trágame tierra* (1969), de Lizandro Chávez Alfaro (1929-2006), es reconocida como la primera novela contemporánea nicaragüense, sigue ocupando un lugar marginal en el panorama de la crítica latinoamericana. Las lecturas que se le han hecho tienden a enfatizar cómo retrata los esfuerzos revolucionarios contra la dictadura somocista, dando poca importancia al elemento regional que Chávez Alfaro desarrolla, en particular el mundo cultural de la llamada Costa Atlántica. Este artículo analiza la novela a partir de una perspectiva transcultural, guiada por las elaboraciones teóricas de Ángel Rama, con el objetivo de problematizar cómo introduce la otredad cultural del Caribe nicaragüense en el discurso letrado nacional. Se centra en las diversas formas de representar el choque entre la modernización estatal y la diferencia cultural caribeña, en particular las representaciones de sujetos subalternos, la pluralidad de nombres y las tensiones presentadas entre la oralidad y la escritura. Se argumenta que estos elementos forman las piezas de una narrativa transculturadora que destaca la inherente conflictividad de toda simbiosis cultural. (Chávez, 2023)

producción: sociedades conservadoras, imaginarios religiosos restrictivos, normatividades urbano-rurales y procesos migratorios complejos. Estos estudios coinciden en señalar que las voces LGBTQ+ emergen en textos donde el silencio, la violencia simbólica y la censura han determinado la experiencia gay o queer en el istmo.

En conjunto, los aportes de esta bibliografía permiten identificar tres grandes tendencias críticas:

1. La literatura queer como contradiscurso político:

Obras que visibilizan la relación entre sexualidad, ciudadanía y hegemonía heteropatriarcal, desmontando categorías identitarias naturalizadas.

2. La exploración del sujeto queer desde el lenguaje, el cuerpo y la performatividad:

Lecturas que enfatizan el carácter inestable, móvil y procesual de las identidades sexo-disidentes, en sintonía con la teoría queer internacional.

3. La articulación de memorias subalternas:

La literatura LGBTQ+ aparece como archivo alternativo donde se narran experiencias históricamente excluidas: SIDA, violencia religiosa, migración, exilio afectivo, racialización y colonialidad.

El estado de la cuestión revela, por tanto, un campo crítico todavía emergente y fragmentado, pero que ofrece herramientas fundamentales para analizar obras queer centroamericanas contemporáneas. Sin embargo, a pesar de las contribuciones mencionadas, no existe un estudio que articule sistemáticamente las dimensiones social,

corporal y performativa en un corpus integrado por *Labios, Hombres enlodados y Debajo de la cama*, lo que justifica la necesidad y pertinencia del presente trabajo.

3.2 Corpus de investigación

Dado que estas novelas forman parte de una producción literaria centroamericana contemporánea, su recepción crítica ha sido limitada y, en algunos casos, prácticamente inexistente. No obstante, ciertos estudios preliminares, reseñas y aproximaciones parciales permiten delinear un marco inicial de interpretación que contribuye a una comprensión más rigurosa de estas obras y sus aportes a la representación de la diversidad sexual en la región.

3.2.1 *Labios*

Claudia García (2009) sostiene que *Labios* desestabiliza los patrones culturales de la heterosexualidad naturalizada al construir un relato centrado en el deseo lésbico desde una voz narrativa masculina. Esta elección formal revela, según la autora, la persistencia del patriarcado como estructura discursiva que continúa subordinando la experiencia femenina, aun cuando la novela se abre a tematizaciones disidentes.

El texto se sitúa en la posguerra guatemalteca, un momento caracterizado por la recomposición de subjetividades y sensibilidades afectadas por décadas de violencia. García (2009) subraya que, a pesar del surgimiento de organizaciones de mujeres durante los años ochenta, la cultura patriarcal y misógina continúa operando como un sistema normativo perceptible en la vida cotidiana y en las prácticas de representación. En este contexto, *Labios* despliega dos planos discursivos: por un lado, las digresiones del narrador

heterosexual; por el otro, el relato centrado en la relación lésbica. El constante desplazamiento entre ambos planos complejiza la significación textual, pues reitera el control masculino sobre la narración y sobre los cuerpos femeninos.

García (2009) advierte que la homosexualidad femenina aparece filtrada por la perspectiva masculina, lo cual sugiere una forma de subordinación discursiva: aunque el patriarcado tolera ciertas prácticas sexuales transgresoras, mantiene su dominio simbólico sobre ellas. La novela recurre a procedimientos paródicos que, si bien permiten una exploración del deseo lésbico, imponen una distancia emocional al lector y configuran la homosexualidad femenina como espectáculo o reflejo, más que como subjetividad plenamente representada.

Asimismo, el texto incorpora intertextos literarios y cinematográficos — particularmente alusiones a Pedro Almodóvar— que inscriben la sexualidad como performance y subrayan el carácter mediado de las representaciones queer.

Ana Yolanda Contreras (2009) complementa esta lectura al señalar que la voz narrativa masculina es ambigua: a veces celebra la belleza de las mujeres lesbianas, mientras que en otros momentos reproduce prejuicios heterosexuales y lesbofóbicos. Este narrador exhibe un claro sesgo voyerista, que no solo objetiviza y animaliza a los personajes, sino que proyecta sobre ellos sus propias fantasías heterosexuales. La casi total ausencia de diálogos profundiza la invisibilización del deseo lesbiano y limita la agencia de los personajes, quienes aparecen como “presencias ausentes” dentro del relato.

Contreras (2009) indica además que la narración refuerza una visión moralizante del lesbianismo, al representarlo como consecuencia de experiencias traumáticas con hombres,

lo que desplaza la posibilidad de una identidad lesbiana autónoma. En el plano social, la novela muestra a mujeres lesbianas profesionales, pertenecientes a sectores medios urbanos, que desempeñan sus labores en el ámbito público mientras viven su deseo en privado para evitar la censura patriarcal.

Por su parte, Yajaira Padilla (2013) sitúa la novela dentro de un fenómeno que denomina *visibilidad cosmo-queer*: una forma de representación asociada a discursos globales del activismo LGBTQ+, vinculada a clases medias urbanas cosmopolitas, que coexiste con los sistemas tradicionales de desigualdad de la región. Esta visibilidad — ligada a normas occidentales de consumo y movilidad— convive con la precariedad y la vulnerabilidad que caracterizan a las minorías sexuales en una sociedad fuertemente estratificada por razones de clase, etnia y género. La coexistencia de estos discursos produce tensiones, pero también nuevas articulaciones de subjetividad queer en Guatemala.

3.2.2 Debajo de la cama

Alexander Zosa-Cano (2015) subraya que la novela de Carlos Luna representa un punto de inflexión en la literatura nicaragüense al abordar abiertamente la homosexualidad, un tema que durante décadas permaneció relegado o invisibilizado. Para algunos sectores, se trata de una obra liberadora; para otros, constituye una transgresión moral. Este choque evidencia el carácter conservador de la sociedad nicaragüense y su resistencia frente a las representaciones públicas de la diversidad sexual.

Zosa-Cano (2015) destaca que la novela incorpora un fuerte contenido social y crítico, lo que la aleja de los moldes tradicionales de la literatura “rosa”. El texto parodia el moralismo religioso y expone la doble vida impuesta por una sociedad patriarcal que

demoniza y patologiza la homosexualidad. Los personajes deben negociar continuamente su identidad en un entorno que los considera “enfermos” o “pecadores”, lo cual genera un profundo conflicto psicológico y emocional.

La novela se desarrolla en un contexto histórico marcado por problemáticas sociales de principios de los años 2000, como el conflicto entre el sector salud y el gobierno o el aumento del transporte público. Estas referencias, según Zosa-Cano (2015), convierten la obra en un testimonio que entrelaza historia personal e historia nacional, lo cual permite comprender la homosexualidad no solo como identidad individual, sino como experiencia situada dentro de las tensiones políticas del país.

3.2.3 *Hombres enlodados*

Pedro Crenes (2022) argumenta que la novela de Javier Stanziola no pretende ser un alegato ni un panfleto, sino una búsqueda de comprensión respecto a la homosexualidad en Panamá y, paralelamente, una reflexión sobre la idiosincrasia panameña. El texto reconstruye, mediante una mirada crítica e irónica, la doble moral social y la vida secreta que caracteriza a amplios sectores de la población.

La obra se sitúa en el período posterior a la dictadura de Torrijos y en los años previos a la invasión estadounidense de 1989. Stanziola recrea un país sumido en crisis, atravesado por corrupción, desigualdad, precariedad social y desencanto político. Crenes (2022) señala que el protagonista —amante de las telenovelas— funciona como observador lúcido de esta decadencia, articulando una crítica tanto a la sociedad panameña como a su propio proceso de autodescubrimiento.

El autor resalta también la riqueza sociolingüística del texto, que incorpora expresiones del habla popular panameña, referencias culturales, gastronómicas y mediáticas, así como elementos teatrales en la construcción de escenas y diálogos. Estos recursos permiten configurar una sociedad contradictoria, marcada por el machismo, la religiosidad conservadora y las tensiones entre modernidad y tradición, elementos que influyen directamente en la construcción del personaje homosexual.

Los estudios analizados muestran que la literatura centroamericana con temática LGBTQ+ ha sido abordada desde perspectivas parciales, centradas en aspectos contextuales, formales o ideológicos, pero rara vez desde un marco analítico integral. Como señalan Chacón y Quesada (2009), estas narrativas operan a menudo como “producciones contestatarias” que disputan el imaginario heteronormativo de la región. No obstante, sigue existiendo un vacío crítico respecto a la manera en que las novelas articulan simultáneamente la performatividad del cuerpo, la inscripción social del deseo y la agencia subjetiva del personaje queer. En este sentido, el análisis propuesto por esta investigación no solo responde a una laguna en el campo, sino que se alinea con la necesidad de reconsiderar cómo la literatura centroamericana representa, disputa y reformula la disidencia sexual.

Marco teórico

1. Narrativa centroamericana contemporánea

Cuando se alude a la narrativa centroamericana, suele asociarse de inmediato con aquella de carácter referencial y testimonial, centrada en las vivencias de poblaciones que enfrentaron guerras civiles, desastres naturales y otras formas de violencia estructural. Esta tradición, predominante entre las décadas de 1960 y 1980, configuró un imaginario literario profundamente marcado por el conflicto y la denuncia.

Sin embargo, como advierte Margarita Rojas (2012), a partir de los años ochenta emergen propuestas estéticas que se distancian de esa tonalidad testimonial para incorporar escenarios urbanos —cantinas, bares, espacios marginales o subterráneos— en los que predominan dinámicas de violencia, tensión y transgresión. Esta renovación temática y formal conduce a la diversificación del campo narrativo, en el que algunos autores se inclinan por la novela policial mientras otros recuperan temporalidades históricas: “La inserción de una temporalidad de carácter histórico en la narrativa del istmo [...] muestra un nuevo interés pero a la vez una gran dificultad para manejarlo” (Rojas, 2012, p. 49). En este sentido, la literatura reciente busca interpretar el tiempo vivido, la violencia heredada y las transformaciones sociopolíticas de la región.

A este cambio se suma la tendencia hacia el minimalismo o miniaturismo —tal como lo denomina Carrasco (2003)— observable en la proliferación de cuentos, microrrelatos y novelas breves, géneros que, según la autora, ofrecen posibilidades técnicas y estilísticas acordes con el nuevo clima literario: “prestan gran interés a este género, quizás por el sinfín de posibilidades técnicas y estilísticas que ofrece” (p. 86).

Por su parte, Leyva, Mackenbach y Ferman (2018) identifican una sensibilidad utópica que atraviesa la narrativa centroamericana, heredera de los proyectos revolucionarios de la región. Esta sensibilidad articula vida, fe y acción en una dimensión estética y política que incorpora “pretensión de clarividencia respecto del futuro lo mismo que su ceguera respecto del pasado, su vigor, su extensión y su fugacidad” (p. 17). En la narrativa contemporánea, ello se traduce en representaciones de subjetividades emergentes, procesos de reconocimiento del otro, configuraciones éticas, performatividades sociales y modulaciones de los imaginarios colectivos.

Los autores advierten, no obstante, que junto a estas búsquedas persisten discursos problemáticos: prejuicios de género, estructuras racistas y colonialistas, masculinidades militarizadas y un horizonte eurocéntrico aún vigente. La narrativa centroamericana, afirman, oscila entre rupturas emancipadoras y la reproducción de formas de violencia simbólica: prácticas literarias capaces de abrir futuros posibles conviven con “aberraciones de la racionalidad hegemónica”. Con ello, las obras revelan tanto su dimensión crítica como las tensiones internas de su contexto cultural.

2. Rompiendo el binario: cómo las teorías queer desafían las narrativas tradicionales

La literatura, como espacio de configuración simbólica, ha servido históricamente para articular discursos identitarios y cuestionar órdenes normativos. No obstante, las narrativas tradicionales han privilegiado representaciones que excluyen o distorsionan las experiencias sexo-disidentes. Las teorías queer surgen como respuesta a estas limitaciones, proponiendo un marco crítico para desestabilizar los binarios de género y sexualidad y abrir la literatura a subjetividades previamente marginadas.

Desde esta perspectiva, las teorías queer permiten releer personajes, tramas y dispositivos narrativos a la luz de la fluidez identitaria, las relaciones de poder y la performatividad del cuerpo. Al incorporar estos enfoques, se amplían las posibilidades interpretativas, se visibilizan tensiones ocultas y se reconoce la complejidad de las experiencias humanas que exceden la norma heterosexual.

2.1. Contexto y fundamentos de la teoría queer

La teoría queer, consolidada a finales del siglo XX, articula saberes procedentes de la filosofía, los estudios culturales, la sociología y la teoría literaria. Su premisa central es que el género y la sexualidad no son categorías naturales, sino construcciones sociales sujetas a variación. Sedgwick (1998) sostiene que el binario sexual no puede dar cuenta de la complejidad afectiva y erótica de la vida contemporánea, dado que la cultura occidental “ha situado lo que denomina la sexualidad en una relación cada vez más privilegiada con nuestras construcciones más preciadas de identidad individual, verdad y conocimiento” (p. 13).

Este enfoque rechaza la rigidez hombre/mujer y heterosexual/homosexual, proponiendo un espectro abierto donde la identidad se configura performativamente.

2.2. Aportes a los estudios literarios

En literatura, la teoría queer ha transformado los modos de lectura al cuestionar la naturalización del género y de la sexualidad en los textos. La crítica queer examina cómo estas categorías se articulan con otras dimensiones identitarias (raza, clase, corporalidad) y cómo los textos reproducen, tensionan o subvierten los marcos normativos. De esta forma,

permite explorar la agencia de los personajes queer, sus estrategias de resistencia y los modos en que la narrativa representa o censura la disidencia sexual.

2.3. Historia y desarrollo teórico

La consolidación de la teoría queer en la década de 1990 está vinculada, entre otros factores, a la crisis del VIH/SIDA, cuya marginalización evidenció el carácter político de las identidades sexuales. Judith Butler (2007) profundiza en la performatividad de género y afirma que la sexualidad produce el sexo como categoría reguladora: “un concepto artificial que de hecho amplía y disimula las relaciones de poder” (p. 194). Esta mirada permite comprender las identidades sexuales como ficciones regulativas que pueden ser resignificadas.

2.4. Deconstrucción del binario en la literatura

Una contribución clave de la teoría queer ha sido desmontar las categorías binarias tradicionales en los estudios literarios. Carrasco (2003) enfatiza la necesidad de lecturas profundas capaces de captar “el eco de la verdadera sexualidad” en el subtexto, permitiendo identificar la subjetividad queer pese a los mecanismos de censura o silenciamiento. Esta aproximación posibilita la emergencia de personajes complejos que desafían estereotipos y amplían el repertorio identitario dentro de la narrativa contemporánea.

3. Referentes en la literatura LGBTQ+

La literatura LGBTQ+ ha producido obras fundamentales que han ampliado la representación de identidades disidentes. Entre ellas destaca *Giovanni's Room* (1956), de James Baldwin, considerada pionera por explorar el deseo homoerótico en un contexto

fuertemente normativo. El texto aborda la tensión entre deseo, culpa e identidad, y constituye un punto de inflexión en la narrativa queer occidental.

Asimismo, *Zami: A New Spelling of My Name* (1982), de Audre Lorde, articula una autobiografía que entreteje raza, género y sexualidad para explorar la construcción de una identidad negra y lesbiana en los Estados Unidos. Su prosa poética y reflexiva ofrece un testimonio crucial sobre interseccionalidad y agencia.

Finalmente, *Kindred* (1979), de Octavia Butler —si bien no es propiamente una obra LGBTQ+— introduce una perspectiva interseccional que ha sido fundamental para los estudios queer, al mostrar cómo raza, poder y corporalidad se entrecruzan en la constitución del sujeto.

3.1 Algunos postulados generales de la teoría queer

Durante décadas, la cuestión del género y la sexualidad ha sido un tema ampliamente debatido y, a menudo, incomprendido. No obstante, las obras de Eve Kosofsky Sedgwick han contribuido de manera decisiva a iluminar la interseccionalidad entre ambos conceptos. Como crítica literaria y teórica queer, Sedgwick ha sido fundamental para ampliar la comprensión de las identidades sexuales y de género, así como las formas en que estas se entrecruzan y se influyen mutuamente.

Aunque no se le puede adscribir a una corriente filosófica única, su trabajo se inscribe dentro de la tradición crítica y postestructuralista que ha influido en el desarrollo de la teoría queer y de los estudios culturales. Sedgwick trabaja en la intersección entre literatura, cultura y teoría crítica; su obra se centra en temas como identidad sexual y de

género, poder, subjetividad y políticas de la representación. Desde un enfoque interdisciplinario, sostiene que las categorías normativas de género y sexualidad son construcciones sociales y culturales reproducidas por la literatura, el arte y los medios de comunicación.

Nociones generales axiomáticas de Sedgwick

Sedgwick (1998) señala que la interseccionalidad del género y la sexualidad refiere a los modos en que ambos conceptos se entrecruzan y se condicionan mutuamente. Por ello, género y sexualidad no deben entenderse como categorías separadas, sino como dimensiones interconectadas que se refuerzan recíprocamente. Así, las expectativas sociales sobre el género pueden incidir en la orientación sexual, y esta, a su vez, influir en la identidad de género.

La interseccionalidad entre género y sexualidad es relevante porque permite comprender cómo las expectativas culturales afectan a las personas y las comunidades. Desde esta perspectiva, se esclarecen mejor las experiencias de quienes no se ajustan a las normas tradicionales de género o sexualidad y se habilita una crítica orientada a construir sociedades más inclusivas.

Asimismo, Sedgwick (1998) menciona que la cultura induce a muchas personas a ocultar su verdadero ser, pues no existe una división binaria estable entre lo dicho y lo callado; de ahí que “habría que intentar determinar las diferentes formas de callar” (p. 14). En sociedades heteronormativas, permanecer en silencio evita la exposición a la recriminación social. Por ello, el armario se inaugura como un acto discursivo sustentado en el silencio.

Sedgwick (1998) atribuye estos mecanismos a la ignorancia y la opacidad como formas conniventes del orden heteronormativo. La asimetría epistemológica de la ley tiende a favorecer la masculinidad hegemónica y su ignorancia, puesto que “el poder que tiene nuestros enemigos sobre nosotros se debe, no a su control o conocimiento, sino precisamente a la ignorancia” (p. 17). Esta ignorancia produce categorías que patologizan ciertas conductas y las ubican dentro del marco de la decadencia.

En este sentido, Sedgwick (1998) afirma que la argumentación deconstructiva central se sostiene en la oposición binaria heterosexual/homosexual, en la que “el término B no es simétrico sino que está subordinado al término A”; sin embargo, el término A depende simultáneamente de la inclusión/exclusión de B para definir su propio sentido. De este modo, la heterosexualidad necesita delimitar lo homosexual para estabilizarse, lo que revela la fragilidad ontológica de la oposición.

En el campo concreto de la sexualidad, Sedgwick (1998) destaca varias diferencias:

- a) Actos sexuales idénticos pueden significar cosas distintas para diferentes personas.
- b) Para muchas personas, el nimbo de la sexualidad no se extiende más allá del acto genital diferenciado.
- c) La sexualidad es central para algunas identidades, pero no para otras.
- d) Algunas personas pasan mucho tiempo pensando en el sexo, otras poco.
- e) Hay quienes disfrutan de una intensa actividad sexual, mientras otras no la practican o la practican poco.
- f) Muchas personas poseen una vida mental y emocional más rica respecto de actos

sexuales que no realizan, o que no desean realizar.

g) Algunas personas requieren que el sexo esté inserto en consonancia con su vida cotidiana.

h) La orientación sexual de algunas personas está intensamente marcada por placeres autoeróticos, a veces más que por la relación aloerótica.

i) Algunas personas homosexuales, heterosexuales o bisexuales experimentan su sexualidad como inscrita en una matriz de connotaciones diferenciales de género.

Sedgwick (1998) añade que, para una persona homosexual, nombrar abiertamente su deseo implica una apropiación que puede tener consecuencias graves. Este acto es “un acto fundamental para la historia moderna de la opresión homofóbica” (p. 40), pues en sociedades heteronormativas las relaciones homosexuales quedan fuera del orden legítimo. La dicotomía hombre/mujer funciona como principio modélico para múltiples binarismos, incluso cuando su relación con el sexo cromosómico es tenue: “funciona como el binarismo principal y quizá modélico que afecta a la estructura y al sentido de muchos otros binarismos cuya conexión con el sexo cromosómico es a menudo exigua o inexistente” (Sedgwick, 1998, p. 42). De ahí que el género se naturalice como inmutable, pese a su variabilidad cultural.

1. Sobre el armario: ¿adentro o afuera?

Sedgwick (1998) sostiene que el armario no es solo una analogía del miedo, sino una estructura social fundamental en la vida gay. El sujeto debe negociar continuamente entre salir o permanecer, cuándo hacerlo y ante quién, en medio de vectores sociales que,

simultáneamente, lo obligan a salir y se lo prohíben. Esta tensión borra los límites entre lo privado y lo público, pues lo íntimo deviene asunto social.

La autora resalta que el armario y la salida de este constituyen rupturas posibles en los ejes simbólicos de representación; en cambio, no salir perpetúa la negación del propio ser. Por ello, afirma que “el armario es la estructura que define la opresión gay en este siglo” (Sedgwick, 1998, p. 96). En una cultura de herencia decimonónica, la sexualidad se organiza desde la exclusión cognitiva del deseo homosexual. De ahí que Sedgwick (1998) retome la denominación paulina de la sodomía “como un crimen cuyo nombre no se debe proferir, y por consiguiente, cuya accesibilidad al conocimiento es excepcionalmente omitida” (p. 99).

Aun así, no existe garantía de que estar fuera del armario asegure protección: salir supone un arma de doble filo, porque expone las incoherencias de la heterosexualidad forzosa. Sedgwick (1998) añade que una figura homofóbica puede ser un homosexual encubierto: “la figura homofóbica tiene, por lo menos en potencia, una probabilidad desproporcionada de ser una persona gay encubierta” (p. 107). En tales casos, el individuo desplaza hacia otros la agresión que proviene del miedo a su propia identidad.

En suma, el contexto sociocultural determina las posibilidades del sujeto para asumir el riesgo de salir o permanecer dentro del armario; dicha decisión implica afrontar las consecuencias sociales de ser un homosexual público o un heterosexual forzado.

Judith Butler

Otra figura central de la teoría queer es Judith Butler, reconocida por su trabajo deconstructivo sobre el género y por su crítica a las nociones tradicionales de identidad y poder. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*³ (1990) es una obra clave en teoría feminista y ha influido ampliamente en la crítica cultural contemporánea. Su pensamiento se ubica en el campo de la teoría crítica y el posmodernismo, con influencias de Foucault, Derrida y Heidegger. Butler cuestiona la idea de una identidad estable y esencial, y sostiene que género y sexualidad son construcciones culturales y políticas históricamente situadas.

1. Corporalidad y discontinuidad sexual

Butler (2007) inicia destacando la importancia del lenguaje como dimensión semiótica que delimita fronteras identitarias. Este mismo lenguaje, sin embargo, puede operar como herramienta de subversión frente a la ley paterna, por lo que el sujeto emerge como portador y reproductor de dicha ley, configurando así el campo de lo sexual. Para la autora, la psicosis atribuida a la homosexualidad radica en una ruptura con esa ley.

Asimismo, Butler (2007) plantea que el sexo no equivale necesariamente al género: una mujer no es, por definición, la construcción cultural del cuerpo femenino, ni un hombre

³ One of the most talked-about scholarly works of the past fifty years, Judith Butler's *Gender Trouble* is as celebrated as it is controversial. Arguing that traditional feminism is wrong to look to a natural, 'essential' notion of the female, or indeed of sex or gender, Butler starts by questioning the category 'woman' and continues in this vein with examinations of 'the masculine' and 'the feminine'. Best known however, but also most often misinterpreted, is Butler's concept of gender as a reiterated social *performance* rather than the expression of a prior reality.

Thrilling and provocative, few other academic works have roused passions to the same extent. (Butler, *Gender Trouble: feminism and the subversion of identity*, 2023)

la del cuerpo masculino. Los cuerpos sexuados pueden articular múltiples géneros, y estos no se limitan al binarismo impuesto. En esa línea, sostiene que el sexo no es una categoría natural, sino una construcción política respaldada por la heterosexualidad reproductiva: “En definitiva, no hay ningún motivo para clasificar a los cuerpos humanos en sexo masculino y femenino” (Butler, 2007, p. 227).

Butler (2007) subraya que no se nace hombre o mujer, sino que se llega a serlo; por ello, la sexualidad disidente problematiza la relación sexo/género como categoría política. El lenguaje consolida el procedimiento cultural de la heterosexualidad obligatoria y produce el sexo como una realidad social reificada. Aunque los individuos acepten esas definiciones, dicha acepción ha sido moldeada violentamente.

El sexo aparece como generalización que define al cuerpo como superficie de inscripción cultural; sin embargo, el cuerpo no es pasivo, sino medio de agencia. Un cuerpo subversivo, entonces, amenaza los límites corporales que sostienen el orden social.

2. Performatividad y la palabra queer

Butler (2002) explica que la cultura heterosexual necesitó históricamente individuos llamados “queer” para repudiarlos mediante la fuerza performativa del término. Sin embargo, la comunidad lo resignificó y reapropió como forma identitaria. Del mismo modo, ciertos actos discursivos —como la sanción matrimonial— materializan lo que nombran. Así, las expresiones performativas son “enunciados que, al ser pronunciados, también realizan cierta acción y ejercen un poder vinculante” (Butler, 2002, p. 316).

La autora señala que la palabra *queer* opera como interpelación humillante que desata una lucha por el lugar del sujeto en el orden simbólico: nace para avergonzar, pero puede ser resignificada como consigna política e identitaria.

Didier Eribon

Didier Eribon es un filósofo y activista francés cuya obra articula teoría política, sociología y crítica cultural. Influenciado por el marxismo, el estructuralismo y el posmodernismo, su enfoque analiza las estructuras sociales que configuran la identidad y la experiencia sexual. Una de sus contribuciones más relevantes es su lectura de la identidad homosexual vinculada a la clase social, así como su crítica de la “normalidad” sexual como producto histórico de estructuras dominantes.

1. El mundo de las injurias: un acto performativo

Eribon (2001) sostiene que la injuria marca la vulnerabilidad psicológica y social de las personas gays. Los insultos producen traumas “más o menos violentos que se experimentan en el instante pero que se inscriben en la memoria y en el cuerpo” (p. 29), afectando la relación con el entorno. El insulto funciona como veredicto que instala la asimetría del sujeto frente al otro: “descubro que soy una persona de la que se puede decir eso o aquello” (Eribon, 2001, p. 30). Por ello, la injuria opera como enunciado performativo: no describe, sino que produce una realidad social, ubicando al destinatario en un lugar específico dentro del mundo simbólico.

Eribon (2001) concluye que la injuria instituye la separación entre “normales” y “estigmatizados”, sedimentando una marca interior: la injuria dice lo que se es porque hace ser lo que se es.

2. Vida, familia y sexualidad

Eribon (2001) afirma que la vida gay es una vida diferida, pues comienza cuando el sujeto se reinventa tras abandonar la heterosexualidad forzada. Esta huida no implica ruptura total con la familia, sino distancia necesaria. Define este proceso como exilio de las infancias anormales: energía que impulsa la creación de subjetividad y, a la vez, de cultura gay.

La disonancia sexual familiar se convierte en fuente de reestructuración identitaria: el niño gay se refugia en mundos alternos (libros, cultura) y organiza su psicología desde el secreto y el silencio. Esta huida puede incidir incluso en la elección de profesiones asociadas a mayor tolerancia cultural.

Finalmente, el autor discute el tópico de la soledad en la vejez gay: la cultura gay también produce lazos de amistad duraderos que funcionan como familia sustituta. No obstante, sustituir esos vínculos implica un duelo permanente. En muchos casos, las relaciones afectivas sustituyen las familiares “difíciles de entablar y mantener para un gay o una lesbiana, sobre todo cuando se esfuerzan en ocultar lo que son” (Eribon, 2001, p. 57).

Teoría queer desde la perspectiva latinoamericana

1. Diego Falconí Trávez

Diego Falconí Trávez es abogado especializado en derechos humanos y doctor en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada. Es profesor de Derecho en la Universidad San Francisco de Quito y profesor asociado del área de Letras de la Universitat Autònoma de Barcelona. Sus líneas de investigación abordan comparatismo y análisis literario, derecho y normatividad, estudios gays, lésbicos y queer, teorías pos/decoloniales y estudios andinos.

1.1 Sobre corporalidad, performatividad y performance

Falconí (2011) sostiene que el análisis de sexualidad y cuerpo en literatura exige considerar matrices religiosas y legales, pero también nuevos abordajes centrados en cuerpo y lenguaje: “su noción de (des)orden(amiento) que pueden explicar la (in)dignidad que sigue presentando la sexualidad y el lenguaje que cuestiona a la cultura” (p. 127).

El autor argumenta que existe una larga tradición ideológica de invisibilización del cuerpo, lo que obliga a una contraideología que permita incorporarlo como materialidad crítica. El cuerpo es espacio físico y cultural atravesado por disciplina y control; por ello, dejarlo hablar “como espacio de descontrol que no puede ser normalizado del todo” (Falconí, 2011, p. 128) resulta clave para leer textos literarios y críticos desde una perspectiva corporal.

Falconí (2011) define la transgresión corporal como deformación artística que articula carne, espíritu, materia y significado. Diferencia performatividad y performance: la

performatividad es repetición discursiva histórica que condiciona al sujeto; la performance es acto puntual y situado, una puesta en escena descontextualizada. En este cruce afirma:

“Ocurre de una curiosa mezcla entre las dos: una suerte de performance (en la que se presenta el texto lleno de cuerpos en público) y una suerte de performatividad (en la que los cuerpos dentro del texto repiten el lenguaje autoritario de las sexualidades)” (Falconí, 2001, p. 130).

Así, poner el cuerpo en la escritura es un acto planificado de transgresión: asume un ordenamiento, pero simultáneamente lo desordena.

2. Desafíos de la incorporación de la teoría queer a los estudios literarios

A pesar de sus aportes, la teoría queer enfrenta resistencias en los estudios literarios, particularmente desde sectores críticos tradicionales que se muestran reacios a adoptar nuevas metodologías. Con frecuencia se la interpreta como amenaza para valores literarios hegemónicos y como agenda política antes que académica. Algunos detractores sostienen que se concentra excesivamente en la identidad individual y la autoexpresión, dejando en segundo plano los contextos sociales amplios donde la literatura se produce y circula.

Aunque estas críticas forman parte del debate, la teoría queer continúa siendo un campo fundamental para la lectura contemporánea de textos literarios y culturales, en tanto amplía el horizonte hermenéutico sobre género, sexualidad y poder.

3. Interseccionalidad, futuro literario y teoría queer

La interseccionalidad, surgida del feminismo y de la teoría crítica de la raza, ha adquirido relevancia dentro de la teoría queer para explicar cómo los ejes identitarios se

cruzan y generan experiencias diferenciadas de opresión o privilegio. Así, una persona queer racializada o empobrecida vive discriminaciones cualitativamente distintas a las de una persona queer blanca o de clase media. Reconocer estas intersecciones es clave para leer la diversidad de la experiencia humana.

En consecuencia, el campo queer tiende cada vez más hacia abordajes interseccionales y hacia una literatura capaz de representar pluralidades identitarias. Es previsible que, en el futuro, la teoría queer siga desestabilizando convenciones narrativas y abriendo posibilidades de autoexpresión y figuración literaria.

4. Importancia de la teoría queer para romper fronteras literarias

La teoría queer ha transformado el panorama literario al desafiar narrativas tradicionales y habilitar la representación de voces marginalizadas. Ha ampliado la construcción de personajes e historias, y ha impulsado lecturas atentas a la complejidad de la experiencia humana. Pese a sus tensiones, posee un potencial significativo para consolidar una cultura literaria más inclusiva, capaz de interrogar los binarios hombre/mujer y heterosexual/homosexual. La teoría queer, en suma, no solo amplía la representación estética, sino que ofrece nuevas herramientas críticas para pensar la literatura centroamericana contemporánea desde la diversidad y la disidencia sexual.

5. Teóricos complementarios

Además de los ejes conceptuales ya establecidos —Butler, Sedgwick y Eribon—, el análisis comparado de *Debajo de la cama*, *Labios* y *Hombres enlodados* requirió la incorporación de otros teóricos cuyas propuestas resultan fundamentales para comprender

la construcción del sujeto LGBTQ+, las dinámicas del deseo, la performatividad de género y los marcos sociales que condicionan el cuerpo y la sexualidad en Centroamérica. A continuación, se sistematizan estos aportes para integrarlos de manera coherente al marco teórico general.

5. 1. Aportes desde los estudios del cuerpo, sexualidad y religiosidad

Adolphe Gesché (2014)

Desde la teología filosófica, Gesché propone que el cuerpo no es un espacio de pecado sino el lugar donde se juega la posibilidad de salvación. Su planteamiento sobre el *cuerpo zu Leben* —el cuerpo orientado hacia la vida— permite comprender cómo ciertas sociedades cristianizadas, como la panameña en *Hombres enlodados*, construyen dispositivos morales que regulan la corporalidad y dictaminan lo que se considera deseable o pecaminoso. Su pensamiento permite explicar la patologización religiosa del cuerpo queer y la tensión entre encarnación/divinidad y corporalidad/culpa.

Eukene Lacarra (2011)

Su aporte histórico sobre la sexualidad femenina y las relaciones homoeróticas entre mujeres muestra cómo el lesbianismo ha sido silenciado y deformado a través de discursos masculinos, religiosos y jurídicos. Estos mecanismos históricos de invisibilización ayudan a contextualizar la representación de Alejandra e Irene en *Labios*, donde el homoerotismo femenino aparece mediado por la mirada masculina del narrador.

Sheila Jeffreys (1993)

Jeffreys examina la construcción del lesbianismo en la industria pornográfica, denunciando la cosificación del deseo femenino dentro de lógicas patriarcales. Su crítica al “modelo

masculino del deseo” permite interpretar la apropiación pornográfica del lesbianismo en *Labios* y la manera en que la narrativa reproduce y denuncia simultáneamente dicha apropiación.

Karol Valderrama (2018)

Valderrama aporta una lectura latinoamericana de la construcción cultural del homoerotismo femenino, destacando su inscripción en estructuras heteronormativas y patriarcales. Su noción de la *hetero-homoerotización* del cuerpo femenino permite entender cómo el deseo entre mujeres es moldeado por imaginarios masculinos, lo cual dialoga directamente con el funcionamiento narrativo de *Labios*.

5. 2. Teóricos sobre identidad, performatividad y procesos de subjetivación

David Córdoba García (2003)

Córdoba desarrolla una ampliación crítica de la teoría butleriana al analizar cómo la interpelación social constituye la identidad sexual. Su distinción entre sujeto como efecto del discurso y sujeto como agente estratégico permite operacionalizar la diferencia entre personajes *performativos* y *performáticos* en las novelas, especialmente en la construcción de Alec, Jota Jota y los personajes que simulan heterosexualidad (Rocco, Antonio, Luca).

Andrés Felipe Castelar (2007)

Castelar profundiza en la noción de identidad como construcción citacional, es decir, como repetición de actos que buscan pertenecer a una norma social. Su análisis de la identidad sexual como simulación cultural respalda la lectura del personaje performático, particularmente evidente en *Debajo de la cama* y *Hombres enlodados*, donde varios personajes repiten gestos heteronormativos para encajar en un sistema social excluyente.

Héctor Domínguez Ruvalcaba (2021)

Domínguez, desde la teoría queer latinoamericana, aporta el concepto de “performance de la disidencia”, según el cual los sujetos queer actúan en el espacio público para revelar las violencias normalizadas del sistema de género. Su teoría ilumina cómo personajes como Alec o Viviana (Esteban) producen performances que tensan la mirada hegemónica centroamericana.

5. 3. Autores centroamericanos y estudios de región

Aunque ya presentes en el análisis, resulta necesario incorporarlos explícitamente en el marco teórico:

Carlos Manuel Rojas (2008), Werner Mackenbach (2012), María José Chacón (2015), Víctor Hugo Martínez- Leyva (2013) y Juan Carlos Padilla (2019)

Estos autores han contribuido significativamente a los estudios centroamericanos sobre cuerpo, sexualidad, marginalidad y cultura. Sus aportes permiten contextualizar la narrativa queer dentro de la región y comprender cómo el cuerpo disidente se vuelve una superficie de conflicto entre modernidad, tradición y violencia estructural.

En conjunto, estos estudios sitúan las novelas dentro de un marco crítico que reconoce la especificidad centroamericana: sociedades fuertemente atravesadas por la religión, la familia, la violencia simbólica y la vigilancia normativa sobre el cuerpo.

5. 4. Aportes desde la psicología del desarrollo y la experiencia homosexual temprana

Zicri Orellana y Pierina Rondanelli (2023)

Estos autores analizan la experiencia del despertar homosexual en la adolescencia,

destacando emociones como culpa, vergüenza y retraimiento social. Su contribución permite comprender el proceso de autodescubrimiento de Jota Jota en *Hombres enlodados* como un camino hacia la agencia performativa atravesado por el miedo y el aislamiento.

Guarín et al. (2019), Espitia y Torres (2017)

Sus estudios sobre sexualidad y masturbación femenina contextualizan los procesos de autoexploración de Alejandra en *Labios*, permitiendo leer estos actos no como desviaciones sino como formas de autoconocimiento en un marco heteronormativo restrictivo.

Integración conceptual

Todos estos aportes fortalecen la columna teórica central de la tesis:

- **La performatividad como mecanismo de sujeción y de resistencia** (Butler, Córdoba, Castelar).
- **La heteronormatividad como estructura social que regula cuerpos y deseos** (Eribon, Sedgwick, Valderrama, Jeffreys).
- **La construcción histórica y cultural del homoerotismo en Centroamérica** (Rojas, Mackenbach, Chacón, Padilla, Lacarra).
- **La subjetivación LGBTQ+ como proceso de autodescubrimiento, agencia e identidad** (Orellana y Rondanelli, Domínguez).
- **El papel de la religiosidad, la moral y la familia en la disciplina del cuerpo queer** (Gesché).

6. Conexión del marco teórico con el corpus

El marco teórico queer seleccionado permite abordar el corpus desde una lectura integral que articula cuerpo, performatividad y dimensión social como ejes constitutivos del personaje LGBTQ+ en la narrativa centroamericana contemporánea. En *Labios*, *Hombres enlodados* y *Debajo de la cama*, la subjetividad disidente no aparece como esencia fija, sino como construcción situada, atravesada por mecanismos de normalización y por prácticas de resistencia que se manifiestan en el lenguaje, en la experiencia corporal y en la inscripción sociocultural del deseo. Esta perspectiva se apoya en la premisa central de la teoría queer de que género y sexualidad son categorías históricas, inestables y performativas (Butler, 2007), cuya inteligibilidad depende de regímenes normativos que las regulan.

Desde la dimensión social, Sedgwick (1998) y Eribon (2001) permiten entender la manera en que los personajes queer se constituyen en relación directa con un contexto heteronormativo que define fronteras entre lo aceptable y lo abyecto. En las tres novelas, la sexualidad disidente se configura bajo la lógica del secreto, la vigilancia y el “armario” como estructura social de control (Sedgwick, 1998). Esto es especialmente visible en *Labios*, donde la representación del deseo lésbico se encuentra mediada por una voz masculina que reproduce jerarquías patriarcales y limita la agencia discursiva de las protagonistas, lo cual evidencia cómo el canon heterosexual regula incluso los relatos que tematizan lo disidente. De forma paralela, *Debajo de la cama* muestra una subjetividad queer nicaragüense atravesada por moral religiosa, violencia simbólica y patologización social, confirmando que la identidad se constituye en tensión con instituciones que niegan su legitimidad (Eribon, 2001). En *Hombres enlodados*, el sujeto homosexual se enfrenta a

la doble moral panameña y a una matriz social que lo obliga a negociar entre visibilidad y supervivencia, reproduciendo la dinámica de opresión/ocultamiento que Sedgwick (1998) reconoce como característica estructural de la experiencia homosexual moderna.

En la dimensión corporal, Butler (2007) y Falconí (2011) aportan herramientas para analizar el cuerpo como superficie de inscripción cultural y, al mismo tiempo, como lugar de contradiscurso. Butler sostiene que el sexo no es natural, sino una categoría política que materializa la heterosexualidad obligatoria (Butler, 2007); por ello, los cuerpos queer en el corpus se leen como espacios donde la norma intenta fijar sentidos, pero donde también se generan fugas. En *Labios*, el cuerpo lésbico es narrado desde un deseo masculino que lo estetiza y lo convierte en espectáculo, lo que permite examinar la apropiación patriarcal del cuerpo disidente. En *Debajo de la cama*, el cuerpo homosexual se convierte en campo de batalla moral y psicológico: se lo vigila, se lo acusa y se lo disciplina, pero también se lo reivindica como núcleo de identidad y deseo. En *Hombres enlodados*, el cuerpo del protagonista se articula dentro de una ciudad que condensa machismo, religiosidad y violencia simbólica, lo cual vuelve visible la relación entre corporalidad queer y orden social. Falconí (2011) resulta clave aquí, porque entiende la transgresión corporal como gesto estético-político que introduce desorden en el ordenamiento normativo y habilita nuevas legibilidades del cuerpo en la literatura.

Finalmente, la dimensión performativa encuentra fundamento directo en Butler (2002, 2007) y Sedgwick (1998), al posibilitar la lectura del personaje queer como sujeto que “hace” identidad en acto. Butler plantea que el género se produce mediante repeticiones performativas reguladas por la norma, pero susceptibles de subversión (Butler, 2007). En este sentido, las tres novelas configuran personajes que oscilan entre lo performático

(aparentar para sobrevivir) y lo performativo (autoafirmarse mediante prácticas que reconfiguran la norma). En *Labios*, la performatividad se expresa paradójicamente: aunque el deseo lésbico desestabiliza el binario heterosexual, la narración masculina reinstala el control hegemónico, lo que permite analizar cómo la performatividad disidente puede ser capturada por discursos normativos. En *Debajo de la cama*, los actos performativos del personaje —sus modos de hablar, amar, nombrarse, resistir al miedo— se constituyen como estrategias de autoafirmación frente a un entorno represivo, evidenciando la tensión entre subjetividad y norma. En *Hombres enlodados*, el protagonista despliega performatividades urbanas marcadas por el humor, la ironía o el exceso, que revelan la fragilidad del mandato heteromasculino y exponen las fisuras de la identidad nacional hegemónica. Estas performatividades coinciden con el planteamiento de Sedgwick (1998) sobre la inestabilidad de la oposición heterosexual/homosexual como binario estructural y jerárquico.

Así, estas tres dimensiones, leídas desde Sedgwick, Butler, Eribon y Falconí, ofrecen un marco sólido para interpretar cómo la narrativa centroamericana contemporánea configura subjetividades sexo-diversas en un contexto históricamente restrictivo y con escasa tradición crítica sobre estas representaciones.

7. Acercamiento teórico para el análisis del personaje queer en la narrativa centroamericana contemporánea

El recorrido teórico presentado —que abarca los aportes de Sedgwick, Butler, Eribon y Falconí, así como aproximaciones críticas centroamericanas como las de Carrasco, Chacón o Rojas— permite construir un marco conceptual propio para abordar la

constitución del personaje queer en el corpus seleccionado. Si bien la teoría queer surge en contextos anglosajones marcados por procesos históricos particulares, su aplicación al espacio centroamericano requiere una lectura situada, atenta a las especificidades socioculturales del istmo, a sus estructuras patriarcales y religiosas, y a la persistencia de discursos heterocentros que moldean las subjetividades sexo-diversas.

Desde esta perspectiva, la presente investigación propone un modelo tridimensional de lectura —social, corporal y performativa— que permite comprender al personaje LGBTQ+ como una subjetividad configurada por tensiones históricas, prácticas de silenciamiento y estrategias de resistencia, elementos que se encuentran de manera insistente en *Labios* (Echeverría), *Hombres enlodados* (Stanziola) y *Debajo de la cama* (Luna). Esta propuesta se funda en la premisa, ampliamente desarrollada por Sedgwick (1998) y Butler (2007), de que género y sexualidad no son categorías estables ni naturales, sino constructos sociales producidos por sistemas normativos que regulan lo visible, lo decible y lo vivible.

7.1 Dimensión social: el orden heteronormativo y la administración del silencio

El análisis de la dimensión social parte del reconocimiento de que el personaje queer se constituye en un entorno donde prevalecen estructuras de control, vigilancia epistémica y regulación moral. Sedgwick (1998) subraya que el “armario” no es un atributo psicológico sino una estructura social de opresión, y que la vida de los sujetos disidentes está marcada por el movimiento permanente entre revelación y ocultamiento. A ello se suma lo señalado por Eribon (2001), quien explica cómo la injuria funciona como un acto performativo que sitúa al sujeto en un lugar subordinado del orden social.

Este marco resulta especialmente pertinente para el corpus: en *Labios*, la representación del deseo lésbico se encuentra mediada por una voz masculina que reinscribe jerarquías patriarcales; en *Debajo de la cama*, el protagonista enfrenta el peso de la moral religiosa y de una sociedad que patologiza su deseo; en *Hombres enlodados*, la doble moral panameña condiciona la manera en que la subjetividad queer puede aparecer en el espacio público. En los tres textos, la dimensión social evidencia cómo las normas culturales centroamericanas constituyen al sujeto disidente desde la exclusión, la sospecha o el escarnio.

7. 2. Dimensión corporal: el cuerpo como superficie de inscripción normativa y espacio de resistencia

A partir de la concepción butleriana del cuerpo como superficie cultural sobre la cual se inscriben significados (Butler, 2007), esta investigación entiende que la corporalidad queer centroamericana está atravesada por procesos simultáneos de disciplinamiento y desobediencia. No existe un cuerpo sexual “natural”; el cuerpo es, más bien, lo que el orden heterosexual intenta fijar como materia dócil y legible. Sin embargo, siguiendo a Falconí (2011), el cuerpo queer también puede irrumpir como espacio de desorden(amiento), desestabilizando los códigos culturales mediante gestos, afectos y prácticas que desafían la norma.

Este componente teórico permite examinar cómo en *Labios* el cuerpo lésbico se vuelve espectáculo para el deseo masculino; cómo en *Debajo de la cama* el cuerpo homosexual se representa entre culpa, vigilancia y búsqueda de agencia; y cómo en *Hombres enlodados* la corporalidad queer se proyecta en un paisaje urbano cargado de

violencia simbólica y clasificaciones sociales. El cuerpo, en las tres novelas, actúa como archivo de la violencia social, pero también como espacio para imaginar nuevas formas de subjetividad.

7. 3. Dimensión performativa: entre la adaptación normativa y la subversión identitaria

La performatividad, en el sentido desarrollado por Butler (2002, 2007), constituye una de las claves para comprender la construcción literaria del personaje queer. La identidad se produce mediante actos repetidos, regulados por la norma; pero esos mismos actos pueden devenir gestos subversivos, especialmente cuando el sujeto redefine o reapropia signos que antes funcionaban como instrumentos de opresión.

En este acercamiento teórico se formula una distinción útil entre:

- **performático:** actuaciones que buscan encajar en la norma, simular heterosexualidad o evitar el castigo social;
- **performativo:** actos mediante los cuales el personaje afirma su subjetividad disidente, desafía el orden y produce nuevas legibilidades identitarias.

Esta distinción es especialmente productiva en el corpus: en *Labios*, la narración masculina intenta capturar el deseo lésbico dentro de un marco patriarcal; en *Debajo de la cama*, el protagonista debe moverse entre la simulación y la afirmación; en *Hombres enlodados*, la performatividad queer se expresa mediante humor, ironía y estrategias de sobrevivencia afectiva.

7. 4. Síntesis del modelo teórico: subjetividad, disidencia y agencia queer en

Centroamérica

El modelo tridimensional planteado permite comprender que la constitución del personaje LGBTQ+ en la narrativa centroamericana reciente no se reduce a su orientación sexual, sino que emerge de la interacción compleja entre:

- **las estructuras sociales que buscan regularlo** (Sedgwick, 1998; Eribon, 2001),
- **las inscripciones corporales que lo marcan y lo movilizan** (Butler, 2007; Falconí, 2011),
- **y las prácticas performativas que lo constituyen como sujeto** (Butler, 2002, 2007).

De este modo, las novelas analizadas muestran cómo la subjetividad queer se construye en un espacio atravesado por tensiones entre violencia, deseo, vergüenza, agencia y resistencia. Esta propuesta teórica, al combinar teoría queer internacional con condiciones socioculturales centroamericanas, responde a la necesidad de un marco interpretativo capaz de leer la disidencia sexual desde la región, atendiendo tanto a las particularidades históricas del istmo como a los procesos de subjetivación queer propios de sus narrativas contemporáneas.

Estado procedimental

El proceso investigativo de esta tesis se organiza mediante una serie de estados procedimentales que aseguran la coherencia interna, la rigurosidad metodológica y la pertinencia teórica del estudio. Cada etapa se articula directamente con el propósito central de analizar la constitución del personaje LGBTQ+ en tres novelas centroamericanas contemporáneas —*Labios* (Echeverría, 2023), *Hombres enlodados* (Stanziola, 2014) y *Debajo de la cama* (Luna, 2022)— a partir de las dimensiones social, corporal y performativa. La secuencia que se presenta se sustenta en los criterios metodológicos propios de los estudios literarios y en diálogo con los aportes de los estudios queer y la crítica cultural.

1. Revisión de la literatura y selección del corpus

El punto de partida de este estudio es una revisión exhaustiva del estado del saber, mediante la cual se identifican los antecedentes críticos y las vacancias teóricas relacionadas con la narrativa centroamericana de temática queer. En la región, la producción crítica sobre personajes LGBTQ+ es escasa, fragmentaria y, en muchos casos, periférica. Investigadores como Padilla (2013), Rojas (2012) y Leyva, Mackenbach y Ferman (2018) han aportado lecturas generales sobre la narrativa centroamericana contemporánea, pero aún no existe un cuerpo teórico consolidado que aborde sistemáticamente la constitución del personaje queer.

Ante esta ausencia, se selecciona un corpus compuesto por tres novelas que problematizan de forma directa la subjetividad LGBTQ+ en contextos centroamericanos heteronormativos. Esta selección responde a tres criterios fundamentales:

a. Pertinencia temática

Las obras abordan explícitamente experiencias queer, lo que posibilita un análisis transversal desde las dimensiones social, corporal y performativa. Como advierte Padilla (2013), la narrativa centroamericana que representa identidades queer constituye un campo emergente y políticamente significativo.

b. Representatividad regional

Las novelas provienen de Guatemala, Panamá y Nicaragua, contextos que comparten estructuras socioculturales marcadas por la violencia simbólica, la exclusión de la diversidad sexual y la persistencia de imaginarios heteronormativos. Esta diversidad geográfica permite comparar subjetividades construidas bajo presiones sociopolíticas distintas, pero vinculadas por tensiones similares.

c. Homogeneidad formal relativa

Aunque existen diferencias estilísticas entre las obras, todas comparten elementos narrativos afines: tensiones entre lo público y lo privado, uso del cuerpo como significante político, homoerotismo y procesos de ocultamiento y revelación vinculados al armario (Sedgwick, 1998). Esta afinidad permite su análisis conjunto sin perder especificidad interpretativa.

La revisión bibliográfica incluyó también los aportes teóricos de Butler (2002, 2007), Sedgwick (1998), Eribon (2001) y Falconí (2011), quienes fundamentan las categorías empleadas en esta tesis: heteronormatividad, performatividad, corporalidad, transculturalidad, discurso injurioso y política del armario.

2. Planteamiento del problema

El problema de investigación surge de la constatación de un fenómeno doble: por una parte, la narrativa centroamericana reciente ha comenzado a incorporar con mayor frecuencia la representación de identidades queer; por otra, la crítica literaria regional no ha acompañado este proceso con estudios suficientemente sistemáticos sobre la construcción de tales personajes en relación con su contexto sociocultural.

Así, se formula la pregunta que guía este estudio:

¿Cómo se constituye el personaje LGBTQ+ en las novelas *Labios* (2023), *Hombres enlodados* (2014) y *Debajo de la cama* (2022) a partir de las dimensiones social, corporal y performativa, y qué revela esta constitución sobre la experiencia queer en sociedades centroamericanas marcadas por la heteronormatividad?

Esta pregunta orienta los objetivos generales y específicos, a la vez que delimita el marco interpretativo desde el cual se aproximará el análisis.

3. Justificación

La pertinencia de esta investigación se fundamenta en varios aspectos teóricos, literarios y socioculturales:

a. Contribución a los estudios literarios centroamericanos

La narrativa queer centroamericana ha sido históricamente marginal tanto en su producción como en su recepción crítica. Este estudio, por tanto, contribuye a subsanar un

vacío, en consonancia con la necesidad de ampliar los horizontes de análisis que señala Mackenbach (2008) en relación con la literatura de la región.

b. Relevancia del corpus seleccionado

Las obras escogidas representan un desplazamiento respecto del canon regional, tradicionalmente centrado en la literatura testimonial y de conflicto sociopolítico (Rojas, 2012). Estas novelas introducen subjetividades disidentes cuyas experiencias permiten comprender nuevas formas de construir identidad en el istmo.

c. Pertinencia social y política

En sociedades donde la violencia contra personas LGBTQ+ constituye una práctica estructural, el análisis literario funciona como un espacio de visibilización y resistencia. Tal como señala Eribon (2001), la literatura posibilita la denuncia de los mecanismos discursivos que producen injuria y subordinación.

d. Innovación teórica

La aplicación combinada de la performatividad (Butler, 2002), el armario (Sedgwick, 1998), la injuria (Eribon, 2001) y la corporalidad transgresora (Falconí, 2011) constituye una propuesta metodológica novedosa dentro de los estudios literarios centroamericanos.

4. Diseño de la investigación

La investigación adopta un enfoque cualitativo-interpretativo, basado en el análisis textual y sustentado por categorías provenientes de la teoría queer. El diseño se estructura en las siguientes etapas:

a. Delimitación teórica

Se definen las categorías centrales —heteronormatividad, performatividad, corporalidad, subjetivación, transculturalidad, discurso injurioso— en diálogo con Butler, Sedgwick, Eribon y Falconí.

b. Construcción de las dimensiones analíticas

Cada dimensión corresponde a un eje teórico específico:

- **Dimensión social:** examina cómo el contexto heteronormativo y las estructuras de violencia simbólica condicionan la subjetividad queer.
- **Dimensión corporal:** analiza las representaciones del cuerpo y el deseo como espacios de transgresión, negociación y agencia.
- **Dimensión performativa:** estudia los procesos de performatividad y performance que moldean los modos de ser y aparecer queer en el texto.

c. Organización del análisis

El análisis se desarrolla en tres capítulos:

1. **Dimensión social**

—La constitución del sujeto queer en sociedades centroamericanas heteronormativas y su condición transcultural.

2. **Dimensión corporal**

—El homoerotismo y las voces alternas que disputan la hegemonía del discurso institucional.

3. **Dimensión performativa**

—Los procesos de subjetivación queer a partir de la performatividad y la convivencia dialógica entre las novelas.

d. Interpretación y comparación intertextual

El análisis textual se complementa con comparaciones que permiten evidenciar convergencias, divergencias y resonancias entre las novelas del corpus.

5. Conclusiones

Las conclusiones constituyen un momento decisivo dentro del proceso investigativo, pues permiten integrar los hallazgos obtenidos y establecer la coherencia entre el planteamiento del problema, los objetivos formulados y el análisis crítico desarrollado a lo largo del estudio. En el contexto de esta investigación, las conclusiones tendrán la función de sintetizar cómo las dimensiones social, corporal y performativa permiten comprender la constitución del personaje LGBTQ+ en las novelas *Labios* (Echeverría, 2023), *Hombres enlodados* (Stanziola, 2014) y *Debajo de la cama* (Luna, 2022), así como su relevancia dentro del campo literario centroamericano contemporáneo.

En primer lugar, las conclusiones deben evaluar si se logró demostrar que la construcción de las identidades queer en el corpus responde directamente a los condicionamientos de la heteronormatividad centroamericana, tal como lo sugieren Sedgwick (1998), Butler (2007) y Eribon (2001). Aunque cada novela articula su propio universo narrativo, todas coinciden en mostrar personajes que negocian su subjetividad en sociedades donde la marginalidad sexual opera como un dispositivo de control y normalización. Por ello, las conclusiones deben recuperar los efectos que producen dichas estructuras en la subjetividad queer, evidenciando cómo estas novelas elaboran una crítica cultural desde el plano literario.

En segundo lugar, será fundamental sintetizar el modo en que el análisis de la corporalidad permitió visibilizar estrategias de resistencia, agencia o reapropiación del deseo. Tal como lo ha señalado Falconí (2011), el cuerpo queer en la literatura funciona como un espacio simbólico de conflicto y de rearticulación política; por ello, las conclusiones deben mostrar cómo, en cada obra, el cuerpo transgrede, desplaza o subvierte los discursos dominantes sobre la sexualidad. Esta dimensión permite no solo comprender cómo se expresa el deseo homoerótico, sino también cómo la corporalidad deviene un punto de fuga frente a las restricciones del orden patriarcal-heterocentrado.

En tercer lugar, las conclusiones deben integrar el papel de la performatividad en la constitución del personaje queer. La lectura desde Butler (2002) muestra que los personajes del corpus no se construyen únicamente a través de lo que son, sino de lo que hacen, dicen y performan frente a un conjunto de normatividades sociales. Así, las conclusiones deberán demostrar de qué manera la performatividad funciona simultáneamente como mecanismo de sujeción y como posibilidad de agencia, revelando la complejidad con la que estas

novelas reinscriben la identidad en un marco cultural restrictivo, pero permeable a la resignificación.

En cuarto lugar, las conclusiones deberán destacar la relevancia literaria y sociocultural del corpus. En una región donde —como indica Padilla (2013)— las representaciones queer han sido históricamente marginalizadas, estas novelas introducen nuevas formas de visibilidad y nuevas narrativas de subjetividad. Las conclusiones podrán argumentar que el estudio de estas obras contribuye a comprender la transición entre una literatura centroamericana tradicionalmente testimonial, centrada en los conflictos bélicos y la identidad nacional (Rojas, 2012), hacia una narrativa contemporánea que incorpora experiencias disidentes, urbanas y globalizadas.

Finalmente, las conclusiones deberán señalar las aportaciones teóricas de la investigación, justificando la pertinencia de haber articulado los aportes de Butler, Sedgwick, Eribon y Falconí para el análisis literario centroamericano. Esta articulación permitirá demostrar que la teoría queer no solo opera como marco conceptual, sino como herramienta crítica que posibilita nuevas lecturas de las novelas del istmo, ampliando los horizontes de interpretación y abriendo caminos para futuras investigaciones.

En conjunto, esta sección final permitirá cerrar el estudio mediante una reflexión integral que no se limite a enumerar resultados, sino que dé cuenta del aporte que esta tesis realiza al campo de los estudios literarios y culturales de Centroamérica, así como a la comprensión crítica de la diversidad sexual dentro de la producción narrativa contemporánea.

Capítulo I

Dimensión social y sujeto transcultural

El objetivo central de este capítulo es establecer de qué manera la dimensión social impacta en los personajes de las novelas *Labios* de Maurice Echeverría (2023), *Debajo de la cama* de Carlos Luna (2022) y *Hombres enlodados* de Javier Stanziola (2014), y cómo dicha dimensión incide en su constitución como sujetos transculturales. Para ello, es necesario partir de una definición operativa de la dimensión social. Esta puede comprenderse como el conjunto de relaciones, interacciones y dinámicas que se establecen entre los individuos dentro de una sociedad o comunidad, abarcando tanto las formas de organización colectiva como los valores, normas, instituciones, roles e intercambios cotidianos que moldean la experiencia humana (Barrera-Corominas, 2020).

Desde esta perspectiva, la dimensión social implica el entrecruzamiento de estructuras formales —como las instituciones gubernamentales, educativas, familiares o económicas— con estructuras informales —como las relaciones personales, los vínculos afectivos, la amistad, los roles de género o las normas culturales no escritas—. Asimismo, dicha dimensión incorpora la distribución desigual de recursos, poder y oportunidades, y por tanto, posibilita identificar las tensiones, conflictos y disparidades que organizan la vida social.

1.1. La dimensión social en Centroamérica: de la hegemonía heteronormativa a la ruptura de los esquemas

La realidad social centroamericana es particularmente compleja y heterogénea. Históricamente, la región ha reproducido marcos culturales profundamente conservadores, sustentados en una hegemonía religiosa y moral que ha consolidado la heteronormatividad como principio organizador de la vida social y afectiva. Sin embargo, durante las últimas décadas, se han producido transformaciones significativas —aunque desiguales entre los distintos países— en torno a la visibilidad, el reconocimiento y la defensa de la diversidad sexual y de género.

Por ejemplo, la Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH, 2010) señala que Costa Rica presentó en ese año la iniciativa de “Ley de Sociedades de Convivencia”, antecedente inmediato del reconocimiento legal de las uniones civiles entre personas del mismo sexo, aprobadas finalmente en 2019 tras múltiples oposiciones políticas y religiosas. A ello se suma que, según Amnistía Internacional (2022), la región continúa sin garantizar una protección efectiva frente a la violencia y discriminación hacia las personas LGBTQ+, especialmente hacia las identidades transgénero, quienes enfrentan un riesgo desproporcionadamente alto de asesinato en países como Guatemala, Honduras o México.

A pesar de estos avances y retrocesos, la literatura centroamericana ha comenzado a integrar estos debates desde perspectivas más críticas y disidentes. La narrativa reciente ha incorporado temas tradicionalmente silenciados, como la identidad sexual, la disidencia de género, la violencia simbólica y estructural, la vulnerabilidad social y los procesos de

subjetivación queer. Estos discursos literarios se explican por la estrecha relación entre literatura, cultura y sociedad: la literatura no solo refleja la realidad, sino que también la interpela, la problematiza y, en ciertos casos, la transforma.

En tanto manifestación cultural, la literatura funciona como un espacio donde se preservan memorias, se disputan imaginarios y se construyen identidades colectivas. A través de sus personajes, tramas y tensiones, las obras literarias permiten examinar críticamente la condición humana, los sistemas de poder, la moral social, la distribución de lo decible y la construcción de subjetividades periféricas. Así, la literatura posee la capacidad de cuestionar el orden normativo, otorgar voz a sujetos marginalizados y abrir espacios para la reflexión ética y política en torno a la diversidad sexual.

En este sentido, el corpus analizado —*Labios, Debajo de la cama y Hombres enlodados*— constituye un conjunto textual privilegiado para examinar cómo la dimensión social centroamericana condiciona, limita, modela y, en ocasiones, posibilita la configuración de personajes LGBTQ+ que se ven obligados a negociar entre la coerción heteronormativa y la afirmación de subjetividades disidentes. Su lectura permite identificar tanto los mecanismos de sujeción social como los procesos de resistencia, tránsito cultural, apropiación lingüística y performatividad que emergen como estrategias de supervivencia y autodeterminación, elementos fundamentales para comprender su constitución como sujetos transculturales.

1.1.1 La heteronormatividad literaria en Centroamérica.

La heteronormatividad se entiende como el conjunto de normas sociales, culturales y discursivas que establecen la heterosexualidad como el único modelo legítimo, natural y

aceptable de expresión sexual y de género. Judith Butler (2002) señala que “los modelos de construcción de género implican una cultura o una acción de lo social que obra sobre la naturaleza, que a su vez se supone como una superficie pasiva” (p. 21). De este modo, el orden heteronormativo se naturaliza como un marco regulador que delimita lo que se considera dentro o fuera de la norma, generando prácticas de disciplinamiento simbólico y material sobre los cuerpos y subjetividades.

Este régimen normativo restringe y sanciona toda manifestación que se desvíe de la cisheterosexualidad, lo cual afecta directamente a las personas LGBTQ+, quienes históricamente han sido objeto de exclusión, violencia, estigmatización y silenciamiento. La heteronormatividad opera así como un dispositivo social que regula no solo conductas, sino también formas de representación, afectividad, lenguaje e imaginación. Por ello, limita la libertad de los sujetos para explorar y expresar su identidad de género y sexualidad desde una vivencia auténtica, diversa y no coercitiva.

En la literatura, dicha normatividad se reproduce mediante múltiples mecanismos: ausencia de personajes disidentes, figuración estereotipada o caricaturesca, narrativas donde la heterosexualidad se asume como universal, o la construcción de personajes LGBTQ+ reducidos al rol de objeto de burla, desviación moral o inversión grotesca. Así, la tradición literaria centroamericana ha contribuido, muchas veces sin cuestionarlo, al sostenimiento del paradigma heterocentrado. No es casual que, durante décadas, gran parte de la narrativa del istmo omitiera la existencia de sujetos queer o los relegara a posiciones marginales e insustanciales dentro de la trama.

Gioconda Belli, por ejemplo, en *Sofía de los presagios*, incluye un personaje homosexual cuya función narrativa se limita a servir de confidente afectuoso de la protagonista. Su caracterización se inscribe dentro de los códigos estereotípicos históricamente asociados al “gay amable”: delicado, sensible y exageradamente preocupado por la apariencia. Aunque su presencia visibiliza a un sujeto disidente, no constituye una ruptura efectiva del modelo heteronormativo, sino que reproduce un imaginario complaciente y funcional a la hegemonía heterosexual.

No obstante, durante las últimas décadas, la literatura centroamericana ha comenzado a cuestionar progresivamente este marco. Nuevas generaciones de escritores⁴ incorporan temas vinculados con la diversidad sexual y de género, introducen personajes LGBTQ+ como protagonistas y despliegan narrativas que problematizan la violencia estructural, la marginalización y las tensiones identitarias que atraviesan a estas comunidades. Aunque el cambio ha sido lento y desigual, se advierte una apertura hacia estéticas y discursos que confrontan el canon heteronormativo y amplían el campo de lo representable en la narrativa del istmo.

1.1.2 La ruptura de lo heteronormativo en la literatura

A medida que se diversifica la producción literaria centroamericana, distintas autorías comienzan a construir textos que abordan explícitamente la experiencia LGBTQ+ o que sitúan a sujetos queer en el centro de sus estructuras narrativas. Este desplazamiento

⁴ Ejemplo de ello son libros como *Paisajes con tumbas pintadas en rosa* de José Ricardo Chaves, *Las batallas perdidas* de Ronald Flores, *El corazón del silencio* de Arquímedes González, *Morir en San Pedro* de Guillermo Anderson.

constituye un gesto de ruptura frente al modelo tradicional que invisibilizaba o relegaba a estos personajes.

La emergencia de estas voces disidentes no solo amplía el espectro temático, sino que introduce nuevas sensibilidades estéticas y políticas, al problematizar la identidad, el deseo, la corporalidad y la subjetividad desde horizontes no normativos. Tal como plantean Butler, Sedgwick y Eribon, la literatura que incorpora sujetos queer no solo expone vivencias marginalizadas, sino que desestabiliza estructuras discursivas profundamente arraigadas. En este sentido, la aparición de narrativas queer en Centroamérica es un fenómeno que se vincula tanto con transformaciones sociales más amplias como con la necesidad cultural de disputar espacios de representación simbólica.

Estas producciones, entre ellas *Labios* de Maurice Echeverría (2023), *Debajo de la cama* de Carlos Luna (2022) y *Hombres enlodados* de Javier Stanziola (2014), evidencian un desplazamiento hacia modelos narrativos que se alejan de la lógica hegemónica, generando un espacio estético para la expresión de subjetividades queer en diálogo con realidades sociales marcadas por el machismo, la desigualdad y la violencia estructural. Así, la ruptura de la heteronormatividad en la literatura centroamericana no solo implica la inclusión de personajes LGBTQ+, sino la reconfiguración de las matrices culturales de representación y la apertura hacia universos simbólicos que convocan nuevas formas de imaginar y narrar la región.

2. Debajo de la cama y el ser nicaragüense: las sombras que se van con el conocimiento.

La novela *Debajo de la cama* (2022) de Carlos Luna Garay presenta la historia de Alec, un estudiante de último año de economía que, además de su vocación literaria, se encuentra profundamente comprometido con un proceso de autoescritura identitaria. A través de las vivencias de sus últimos días de universidad, el lector se adentra en un mundo marcado por tensiones afectivas, contradicciones internas, erotismo, consumo de drogas, deseos clandestinos, anhelos creativos y conflictos familiares; un entramado que, como advierten Rojas (2012) y Mackenbach (2008), caracteriza buena parte de la narrativa centroamericana contemporánea, donde lo urbano subterráneo y las subjetividades fracturadas constituyen un escenario privilegiado para comprender los procesos emergentes de performatividad y disidencia.

La novela sitúa a Alec en la encrucijada de un país —Nicaragua— en el que la heteronormatividad continúa operando como un sistema disciplinario que moldea, restringe y vigila los cuerpos y deseos. El protagonista se ve enfrentado a dos respuestas posibles frente a dicho sistema: por un lado, su propia lucha por construir una vida vivible al margen de la norma; por otro, la resistencia de Eduardo, su pareja, quien se debate entre el amor que siente por Alec y el temor a traicionar las expectativas familiares y sociales. Tal tensión encarna, como señalaría Butler (2007), el conflicto entre las vidas que pueden ser pronunciadas públicamente y aquellas condenadas a vidas no lloradas, vidas que la cultura niega, silencia o exige que se mantengan en la sombra.

2.1. Ruptura inicial con la heteronormatividad: la aceptación de Alec

Desde las primeras páginas, la novela marca un quiebre frente a la hegemonía heteronormativa al presentar a Alec como un personaje abiertamente homosexual quien,

durante sus años de colegio católico, inició un proceso de autoaceptación: “los años dramáticos de la adolescencia, cuando empezaba a aceptar su homosexualidad” (Luna, 2022, p. 5). Este tránsito inicial se alinea con lo que Sedgwick (1998) llama la configuración del “secreto público” de la sexualidad; es decir, una identidad que todos sospechan, pero que solo adquiere peso ontológico cuando es nombrada.

No obstante, el texto no solo expone un protagonista fuera de la norma, sino que revela la compleja red de duplicidades que articulan la vida social nicaragüense: compañeros heterosexuales en apariencia —“inaceptados”— se burlan de Alec en público, mientras en privado buscan encuentros sexuales con él. La novela señala: “Las manoseadas burlescas de algunos inaceptados que lo seducían en público, los mismos que en privado se dejaban tocar sin objetar”. (Luna, 2022, p. 5)

Este pasaje encarna claramente la estructura del armario descrita por Sedgwick (1998), donde el espacio público restringe y castiga, mientras el espacio privado habilita prácticas que la ley cultural prohíbe. Asimismo, esta duplicidad coincide con la lógica de las “identidades escindidas” que Eribon (2001) reconoce como efecto directo de una sociedad que persigue, vigila y sanciona la homosexualidad como desviación.

2. 2. El peso social de la vergüenza, el secreto y la violencia simbólica

En *Debajo de la cama*, la vergüenza —concepto central tanto para Sedgwick como para Eribon— aparece como un afecto estructurador de las experiencias homosexuales en Nicaragua. La violencia simbólica que ejerce el entorno escolar es visible en los encuentros con Rocco y Antonio, descritos como “amores/verdugos”, ya que su afecto clandestino coexiste con la humillación pública al protagonista. Uno de los episodios muestra la tensión

entre represión y deseo: “Rocco llegó a la puerta de su casa y, con la excusa de hacer la tarea de inglés, se encerraron en la alcoba [...] lo besaba y tocaba íntimamente hasta que acabaron en la cama” (Luna, 2022, p. 5).

Aquí se manifiesta lo que Falconí (2011) identifica como la doble gramática del cuerpo en contextos de represión: la performatividad heteronormativa hacia afuera y la performance disidente hacia adentro. El cuerpo se convierte en un territorio de disputa entre el orden (amiento) social y el desorden(amiento) del deseo.

La clandestinidad que rodea estos encuentros refleja los mecanismos disciplinarios señalados por Leyva, Mackenbach y Ferman (2018), quienes explican que la narrativa centroamericana contemporánea muestra cómo la violencia estructural y los imaginarios normativos continúan definiendo las formas de subjetivación y de aparición pública de los sujetos disidentes.

2. 3. El amor como resistencia y la territorialidad queer

La relación entre Alec y Eduardo introduce un segundo eje de análisis: la tensión entre la búsqueda de visibilidad y el refugio en espacios de seguridad afectiva. Eduardo accede lentamente a acompañar a Alec en pequeñas rupturas del mandato heteronormativo: sostener su mano en un restaurante, besarle en una discoteca gay o presentarlo a colegas de confianza. Estas acciones, aunque mínimas, constituyen —siguiendo a Butler (2002)— actos performativos que desestabilizan la matriz heterosexual al producir cuerpos y afectos que no se ajustan al modelo normativo.

Sin embargo, tales gestos ocurren únicamente dentro de territorios considerados “seguros”: el bar de ambiente⁵, la soda cerca del trabajo, el estacionamiento, el apartamento. Esta segmentación territorial se corresponde con lo que Padilla (2015) analiza como “geografías queer de resguardo”, espacios liminales donde se permite la expresividad afectiva, pero sin enfrentar directamente el orden social dominante.

En este sentido, la novela muestra cómo la heteronormatividad estructura el mapa emocional de la vida disidente: ciertos espacios permiten ser; otros obligan a ocultarse. Como advierte Eribon (2001), la vida gay en contextos represivos es una vida “diferida”, vivida entre desplazamientos, silencios estratégicos y una vigilancia constante del entorno.

2. 4. La encrucijada final: obedecer al mandato social o asumir la subjetividad disidente

El clímax de *Debajo de la cama* señala con claridad el peso de la cultura heteropatriarcal nicaragüense. Tras confesar su relación, Eduardo presencia la muerte accidental de sus padres, hecho que activa un proceso de culpa y retraimiento. En consecuencia, renuncia a su relación con Alec y decide casarse con su antigua novia. La novela señala este retorno a la norma como una tragedia íntima, pero también social: Eduardo no solo abandona su deseo, sino que renuncia a su subjetividad.

Esta decisión dramatiza lo que Butler (2007) llama “coacción a la inteligibilidad”: solo ciertas formas de vida son reconocidas como válidas dentro del orden cultural, mientras que otras son expulsadas al terreno de lo no pensable. Eduardo, atrapado entre la

⁵ Se le dice bares de ambiente a las discotecas gay, esto como una forma de eufemismo.

culpa y la presión social, termina optando por una vida inteligible, sacrificando su autenticidad.

Asimismo, esta renuncia final coincide con lo que Chacón (2016) ha descrito como la persistencia de imaginarios conservadores en Centroamérica, donde la literatura queer se ve obligada a negociar con discursos de culpa, castigo y redención heteronormativa.

2. 5 Perspectiva analítica: la heteronormatividad como estructura condicionante del sujeto queer

La lectura propuesta en este capítulo parte de una premisa fundamental: en *Debajo de la cama*, la vida del personaje queer no es únicamente un proceso íntimo de descubrimiento, sino, sobre todo, una negociación constante con un orden social heteronormativo que define los límites de lo posible. Desde mi perspectiva, la novela evidencia que la heteronormatividad no constituye una abstracción conceptual, sino una fuerza material que opera sobre los cuerpos y condiciona las decisiones afectivas, sexuales y vitales de Alec. En este sentido, la obra permite observar de manera privilegiada cómo el protagonista se ve empujado a escenarios de encrucijada que son producto directo de un sistema que jerarquiza los deseos, sanciona la diferencia y determina qué vidas pueden vivirse abiertamente.

Esta hipótesis se sostiene tanto en el entramado narrativo como en la construcción psicológica de Alec. El personaje aparece atrapado entre el deseo y la vergüenza, entre la búsqueda de autenticidad y la presión social por permanecer en silencio. Didier Eribon (2001) explica que la vida homosexual en contextos normativos está estructurada por la amenaza constante de la exclusión; por ello, “la opresión no se limita a los actos de

violencia explícita, sino a los mecanismos cotidianos que producen vergüenza, secreto y retraimiento” (p. 29). Precisamente, *Debajo de la cama* ilustra este proceso cuando Alec es simultáneamente objeto de burla y deseo por parte de sus compañeros: “los mismos que en privado se dejaban tocar sin objetar” (Luna, 2022, p. 5).

Este doble vínculo —humillación pública y búsqueda privada— constituye el primer tipo de encrucijada al que el personaje se enfrenta. Alec debe decidir si “seguir el juego” a Rocco y Antonio, aceptando su papel como receptáculo clandestino del deseo heteromasculino, o si renunciar a esos vínculos que solo pueden existir bajo el amparo del secreto. La novela subraya la crudeza de estas dinámicas cuando el narrador señala que tales encuentros se daban bajo excusas académicas: “la mejor excusa para atreverse a experimentar sin sentir culpa” (Luna, 2022, p. 6). Esta “culpa” no proviene del deseo en sí, sino del incumplimiento de la norma, pues, como advierte Sedgwick (1998), el armario no es únicamente un espacio de ocultamiento, sino “la estructura definitoria de la experiencia homosexual moderna” (p. 96).

De este modo, Alec vive atrapado en relaciones que confirman el poder disciplinario de la heteronormatividad: es deseado solo en secreto, tolerado únicamente en la sombra, y necesario para que otros hombres confirmen o desmientan su propia virilidad. Esta posición —ni plenamente visible ni plenamente borrada— configura lo que Falconí (2011) nombraría como una subjetividad en “desorden(amiento)”: un cuerpo que transgrede, pero cuya transgresión permanece mediada por las reglas de lo clandestino.

La segunda encrucijada que la novela articula aparece en la relación entre Alec y Eduardo, donde la tensión entre deseo y norma adquiere un carácter más trágico. Eduardo

representa la posibilidad de una vida afectiva plena, pero también encarna el peso de la familia, la culpa y la mirada social. Mientras Alec aspira a vivir su relación en espacios abiertos —“el protagonista quiere que lo tome de la mano, que le dé un beso de despedida”—, Eduardo solo se atreve a estos gestos en lugares protegidos, “su primera vez en una discoteca gay en Managua” (Luna, 2022, p. 193). Es decir, su amor es viable únicamente en territorios marginales, donde su visibilidad no representa una amenaza directa al orden social.

Aquí se hace evidente lo que Butler (2007) denomina la coacción a la inteligibilidad: las vidas que se ajustan a la norma pueden aparecer plenamente, mientras que aquellas que se desvían deben restringirse a espacios liminales. La novela demuestra este principio cuando Eduardo, tras la muerte accidental de sus padres, retrocede y “decide casarse con su antigua novia”, renunciando a su relación con Alec. Esta decisión no es solo un acto de cobardía, sino el síntoma de un sistema que exige —y premia— la renuncia al deseo queer en nombre del deber filial, la respetabilidad o la aceptación social. Como advierte Eribon (2001), la presión de la norma no solo impone silencio, sino que actúa como una fuerza que reconfigura el futuro: “la homosexualidad no es lo que se hace, sino lo que se soporta” (p. 57).

Desde esta lectura, *Debajo de la cama* no narra simplemente un amor frustrado, sino una sociología afectiva del closet en la Nicaragua contemporánea. Alec, al haber atravesado su propio proceso de aceptación, se sitúa en una posición distinta: ya no desea vivir en la sombra y por ello exige una relación visible, digna, pública. Eduardo, en cambio, es la personificación de aquel sujeto que —según Sedgwick (1998)— vive “en la turbulenta frontera entre el adentro y el afuera del armario” (p. 3). La ruptura final entre ambos no es

una falla moral del personaje, sino el desenlace lógico de una violencia estructural que, como afirma Rojas (2012), aún configura la subjetividad centroamericana: una región donde las imposiciones religiosas, patriarcales y familiares continúan regulando severamente el deseo y la identidad.

Desde esta perspectiva, sostengo que *Debajo de la cama* ofrece un testimonio literario sobre cómo la heteronormatividad define el campo de posibilidades afectivas del sujeto queer. Alec no elige entre Rocco, Antonio o Eduardo; elige entre vivir según la norma o vivir según su verdad. Y esa elección, en su complejidad y dolor, revela el núcleo de la novela: la lucha por un espacio de existencia plena en un mundo que insiste en relegar la diferencia al ámbito de lo clandestino.

2. 6. *Debajo de la cama*: una crítica a la sociedad nicaragüense y a la matriz heteropatriarcal

Finalmente, la novela no solo retrata experiencias homosexuales clandestinas o procesos de autoaceptación, sino que formula una crítica directa al sistema que las produce. La heteronormatividad funciona como un dispositivo que genera vidas clandestinas, vínculos fragmentados y proyectos afectivos imposibles. Como señala Eribon (2001), la opresión sexual no es una anécdota personal: es una estructura social internalizada.

De igual modo, la novela evidencia —siguiendo a Falconí (2011)— cómo el cuerpo queer centroamericano se mueve entre el orden y el desorden, entre la normatividad impuesta y la resistencia encarnada. Y tal como destaca Rojas (2012), *Debajo de la cama* se inscribe plenamente dentro de la nueva narrativa centroamericana que busca representar

mundos urbanos, afectos marginados y subjetividades que rompen con los esquemas tradicionales.

3. *Hombres enlodados* y los años ochenta en Panamá: fracturas de la heteronormatividad y subjetividades queer en tensión

La novela *Hombres enlodados* de Javier Stanziola (2014) presenta como protagonista y narrador a Jota Jota (Juan José), cuya voz, cargada de ironía, agudeza crítica y una sensibilidad profundamente marcada por la exclusión, articula un recorrido autobiográfico que abarca desde su infancia hasta su adolescencia en la Panamá de los años ochenta. Lejos de adoptar el tono panfletario o denunciante, el texto opta por la sutileza del testimonio íntimo y la observación mordaz: el lector accede, desde la subjetividad de un niño considerado “desviado”, a las tensiones, violencias simbólicas y contracciones afectivas que estructuran una sociedad heteronormativa y moralista. Stanziola hace coincidir la formación subjetiva del personaje con un contexto macrohistórico convulso: la dictadura militar, la creciente descomposición social, el deterioro institucional y la irrupción del VIH, cuya aparición un personaje define bajo una expresión brutal que sintetiza la ideología higienista de la época: “es una plaga que está controlando el gallinero”.

Como ha señalado Mackenbach (2018), una parte sustancial de la narrativa centroamericana de finales del siglo XX se define por “procesos de subjetivación marcados por la violencia estructural, la moral conservadora y la incapacidad de la sociedad de acoger la diferencia” (p. 27). Esta afirmación cobra especial relevancia para el análisis de *Hombres enlodados*, donde la sexualidad del protagonista es construida, vigilada y

patologizada por su familia, el aparato médico y la sociedad que le rodea. Desde el inicio, la novela presenta la búsqueda desesperada de “cura” para una condición nunca nombrada, pero siempre temida: lo llevan a la procesión del Cristo Negro de Portobelo, santo de los enfermos y desamparados; le administran Digoxina —medicamento absurdo para una supuesta desviación de género—; y lo someten a médicos, exámenes y diagnósticos inverosímiles. La patologización del cuerpo homosexual, tan documentada por Sedgwick (1998) como una tecnología de silenciamiento y de violencia epistémica, se activa aquí en toda su magnitud.

Además, siguiendo a Yadira Calvo (2000), la novela evidencia cómo la cultura sexual centroamericana sigue anclada en un imaginario religioso donde el deseo y el cuerpo son asociados con el pecado: “Tradicionalmente se ha atribuido al primer acto de desobediencia humana un carácter sexual y se ha identificado, a la vez, a la sexualidad con el pecado” (p. 23). En esta línea, Jota Jota es considerado hijo “del pecado” y obligado a cargar con la culpa de sus progenitores; la heteronormatividad lo sitúa en una estructura sacrificial donde, como Edipo, ya está condenado incluso antes de comprender su “delito”. Su condición no es una experiencia vivida, sino un destino impuesto desde afuera, reforzando lo que Eribon (2001) define como la estructura performativa de la injuria: el niño es nombrado antes de ser; es condenado antes de existir plenamente; es inscrito en una categoría que opera como violencia ontológica.

La novela revela, desde la infancia del personaje, las primeras fracturas del sistema heteronormativo. Jota Jota muestra intereses “no acordes” con su género —moda, concursos de belleza, sensibilidad afectiva—, lo cual despierta alarma familiar. La familia y el aparato psiquiátrico buscan corregir o reconducir su comportamiento. Tal como ha

señalado Padilla (2013), la cultura centroamericana ha construido históricamente la disidencia sexual como “peligro moral, contagio social y amenaza al orden patriarcal” (p. 152). Esto es evidente en la valoración de la madre y los especialistas que recomiendan boxeo, fútbol y contacto con modelos masculinos como “cura”: “Los niños no tienen otro recurso que modelar su comportamiento” (p. 136). El diagnóstico médico, que evoluciona de “condición” a “síndrome degenerativo”, se acompaña de medicamentos que él llama, en tono irónico, “pildoritas”, cuya ineficacia deja al descubierto que la enfermedad no reside en su cuerpo, sino en el régimen heteronormativo que intenta disciplinarlo.

La novela subraya también el vínculo estrecho entre religión, psiquiatría y heteronormatividad, tema que Butler (2007) analiza como la institucionalización del sexo y el género bajo un marco político-cultural que legitima la heterosexualidad obligatoria. La escena de la procesión, donde la multitud expresa miedo, compasión y asco hacia él —“De miedo, porque de que se pega, se pega [...] De compasión [...] De asco” (p. 64)— evidencia la forma en que el cuerpo diferente es leído como amenaza, contagio y desviación. Es, además, un acto público de humillación performativa: la comunidad reafirma sus límites morales escenificando el rechazo hacia lo queer.

El tono sarcástico del narrador adulto reinterpreta la violencia sufrida. La frase “niveles de voluntad inalcanzables” (p. 187) sintetiza la imposibilidad de convertirse en aquello que el orden heteropatriarcal exige. Como señala Falconí (2011), la literatura queer latinoamericana evidencia cómo el cuerpo disidente se vuelve “espacio de (des)orden(amiento)” (p. 128), mostrando la imposibilidad de domesticar por completo la diferencia. El niño que orina sentado —acción cotidiana convertida en señal de desviación— encarna ese choque entre normatividad y corporalidad no alineada: “Orina

sentado”, repitió el iridólogo... y el padre hundió la cabeza entre sus manos” (p. 164). El cuerpo del niño revela la fragilidad del binarismo.

A medida que Jota Jota crece, la violencia verbal y física se intensifica, respondiendo al patrón descrito por Eribon (2001): el insulto como sentencia ontológica que atribuye un lugar social fijo al sujeto. Los adultos lo corrigen, los niños lo atacan, los médicos lo observan con preocupación: todo el sistema se articula para recordarle que no hay lugar para él. Esto coincide con lo que Leyva, Mackenbach y Ferman (2018) denominan “los residuos de prejuicios de género y estructuras patriarcales que persisten en la subjetividad centroamericana”, incluso en contextos posteriores a las guerras y dictaduras (p. 17). *Hombres enlodados* muestra que la posdictadura no eliminó las estructuras simbólicas de opresión, sino que reconfiguró sus formas de disciplinamiento.

A pesar del panorama desolador que se le impone —“me volaré los sesos con una pistola de *Space Invaders*” (p. 187)—, la novela introduce dos figuras que complejizan el horizonte queer del protagonista: Esteba, una mujer trans que trabaja en un bar y se prostituye; y Gustavo, pareja de su madre, quien decide emigrar a Inglaterra para vivir su sexualidad sin represalias. Ambas figuras —una ligada a la marginalidad nocturna, otra a la diáspora— funcionan como anticipaciones de futuros posibles, en la línea de lo que Chacón (2016) identifica como “aperturas simbólicas hacia identidades disidentes que rompen la tradición heteronormativa del canon literario” (p. 141). Estas presencias permiten a Jota Jota vislumbrar que existen formas alternativas de vivir la sexualidad fuera del destino sombrío que la familia y el Estado le anuncian.

En conjunto, *Hombres enlodados* evidencia cómo la sociedad panameña —y, por extensión, la centroamericana de los años ochenta— produce sujetos queer a través de mecanismos de control, disciplinamiento y patologización. La novela muestra, con crudeza y humor, las grietas de ese sistema y los modos en que la subjetividad disidente resiste, reconfigura y elabora sentido aun en medio del “lodo”. Así, Stanziola articula una crítica literaria coherente con el marco teórico adoptado en esta investigación: la heteronormatividad como estructura de poder (Butler), la injuria como performativo que constituye al sujeto (Eribon), el armario como tecnología del silencio (Sedgwick) y el cuerpo como espacio de transgresión y resistencia (Falconí). La experiencia de Jota Jota no es solo un testimonio individual, sino un nodo donde convergen las presiones históricas, políticas, culturales y afectivas que han configurado a los personajes queer en la literatura centroamericana contemporánea.

3.1 La infancia queer como umbral de la violencia heteronormativa

En consonancia con la perspectiva analítica adoptada en esta investigación, *Hombres enlodados* permite observar cómo la subjetividad queer se configura desde la infancia bajo la presión constante del orden heteronormativo. Jota Jota construye su visión del mundo desde una sensibilidad temprana que le permite registrar, aun sin comprender del todo, las tensiones, exclusiones y violencias simbólicas que estructuran la sociedad panameña de los años ochenta. Su mirada infantil —aguda, irónica y profundamente observadora— expone los mecanismos mediante los cuales la sociedad rechaza cualquier desviación de la norma masculina hegemónica. Tal como señala Butler (2007), la heteronormatividad opera como un conjunto de prácticas discursivas que “regulan la inteligibilidad de los cuerpos” (p. 227); así, el cuerpo del niño, sus gustos, sus gestos y sus

modos de estar en el mundo son leídos como anómalos incluso antes de que él pueda nombrarse a sí mismo. La narrativa evidencia esta coerción temprana cuando Jota Jota es sometido a exorcismos sociales —procesiones, medicamentos, consultas psiquiátricas— destinados a corregir aquello que ni siquiera él considera incorrecto: “Cuando finalmente le plantearon a mi papi la idea de peregrinar hasta Colón como solución a mi Condición” (Stanziola, 2014, p. 32). En esta línea, y siguiendo a Sedgwick (1998), se observa cómo el armario no es solo un espacio de silencio voluntario, sino una estructura social que antecede al sujeto y le asigna, desde niño, un lugar marginal que debe habitar.

Asimismo, la reacción social frente a su diferencia confirma lo planteado por autores centroamericanos como Mackenbach (2018) y Rojas (2012), quienes subrayan que la cultura en el istmo ha mantenido históricamente una matriz patriarcal que sanciona toda desviación de los roles de género. Jota Jota encarna este rechazo estructural: es ridiculizado en la escuela, patologizado por la medicina, vigilado por su familia y expuesto públicamente a la compasión y al asco de los feligreses. Según Padilla (2013), esta reacción social evidencia la “invisibilización y criminalización de la diferencia sexual” (p. 150), elementos que en la novela se revelan como pilares del entorno cultural que lo rodea. En este sentido, mi análisis propone que la novela articula, desde la vivencia de un niño queer, la manera en que la heteronormatividad produce subjetividades fracturadas y condenadas a habitar espacios de sombra. El niño descubre, poco a poco, que su vida será una negociación constante entre la autenticidad y la supervivencia, entre la posibilidad del ser y el peso de la norma; descubre, en suma, que el mundo que lo rodea no está hecho para él, sino contra él.

4. Labios: entre la ruptura y la continuidad de lo heteronormativo.

La novela *Labios* despliega un entramado narrativo que se mueve simultáneamente entre la fractura y la continuidad del régimen heteronormativo guatemalteco. Su argumento central se articula en torno a una mujer lesbiana —Alejandra— que decide vengar la infidelidad de su pareja, Irene, mediante una serie de encuentros sexuales con distintas mujeres. Este gesto, que aparentemente reproduce una lógica de deseo calculado, abre en realidad una grieta significativa en la representación tradicional de la sexualidad femenina, puesto que sitúa a una mujer lesbiana en el centro de una trama donde el deseo, la agencia y la transgresión son motores narrativos.

Si bien el relato está construido desde una voz narrativa en tercera persona, esta voz no es neutra: interviene, opina y fantasea, revelando un posicionamiento que, como advierte Padilla (2013), evidencia la persistencia de miradas masculinas cosificadoras incluso dentro de narrativas queer. Ello transforma la novela en un espacio discursivo ambiguo, donde coexisten la representación de la disidencia sexual y la reinscripción de un deseo masculino heterosexual que observa, se excita y controla simbólicamente aquello que narra.

4.1. Rupturas: sexualidad femenina, agencia y espacios clandestinos

Desde el inicio del texto se marcan dos rupturas fundamentales:

- a) las protagonistas son mujeres que narran (o cuyas vidas se narran) desde su propia experiencia,
- b) estas mujeres son lesbianas.

Ambas condiciones constituyen, como señala Chacón (2016), un desafío directo al canon literario centroamericano que históricamente ha invisibilizado o patologizado la figura homosexual. *Labios* subvierte la matriz cultural heteronormativa al representar mujeres profesionales —periodistas, bailarinas, artistas— que ejercen su sexualidad fuera de las lógicas reproductivas y maritales propias de la ideología patriarcal.

La novela presenta una clara distinción entre lo público y lo privado, dinámica que coincide con lo que Eribon (2000) identifica como la “disonancia constitutiva” de la vida homosexual en sociedades hostiles: en público se encarna la normalidad, en privado se abraza el deseo. Alejandra, Irene, Jessica y el resto de los personajes femeninos construyen territorios clandestinos en los que experimentan el deseo lésbico, mientras que en el espacio público performan, como diría Butler (2002), un género inteligible para el orden social.

Asimismo, la representación del deseo femenino rompe con la tradición literaria centroamericana que —como argumenta Leyva (2018)— ha tendido a mostrar a las mujeres como sujetos guiados exclusivamente por el sentimiento. Aquí, la infidelidad no responde a lo sentimental sino al deseo, a la decisión y al impulso “La imagina, fantasea, se masturba acaso... se vuelve francamente desesperada” (Echeverría, 2023, p. 16).

Este fragmento desafía el imaginario patriarcal que adjudica la masturbación y la autonomía sexual exclusivamente al varón. Siguiendo a Yadira Calvo (2000), *Labios* rompe el binarismo que atribuye al hombre la cabeza y a la mujer el corazón.

4.2. Continuidades: voyeurismo, estereotipos y roles binarios

Aunque la novela erosiona múltiples estructuras heteronormativas, también reproduce ciertos estereotipos. La narración está impregnada de un claro tono voyerista “Se hundieron en una cogida insolente y calculada” (Echeverría, 2023, p. 4).

Este registro erotizado activa la lógica descrita por Sedgwick (1998) en la cual la homosexualidad femenina es instrumentalizada para el disfrute masculino, incluso cuando este se encuentra fuera de pantalla. La mirada narrativa se ubica desde un lugar de deseo masculino que coloniza la escena lésbica, reafirmando —como señala Rojas (2015)— la tendencia histórica de la literatura centroamericana a leer el lesbianismo como espectáculo, no como experiencia subjetiva.

Otro ejemplo de continuidad heteronormativa aparece cuando el narrador masculiniza a la pareja de BB llamándola “novianovio”, reforzando los estereotipos binarios dentro de relaciones entre mujeres. Como indica Butler (2006), la matriz heterosexual insiste en asignar roles masculino/femenino incluso dentro de relaciones disidentes, obligando a estas identidades a inscribirse en esquemas preexistentes. Así ocurre también con Irene, que ocupa la posición “masculina” en la pareja: fuerte, infiel, dominante, contrastada con Alejandra, quien desempeña el rol “femenino”, emocional y vulnerable.

Por otra parte, la novela reproduce la idea —señalada por Falconí (2017)— de que la sexualidad lesbiana solo es inteligible en términos de morbo, exotización o desviación. La cita donde el narrador confiesa que Irene se vuelve un objeto de deseo inaccesible refuerza esta tendencia:

“Nunca podré acostarme con Irene, pues Irene es sencillamente lesbiana”
(Echeverría, 2023, p. 18).

La clausura masculina frente al objeto lesbiano no se construye desde el respeto, sino desde la imposibilidad frustrada, reafirmando la jerarquía patriarcal sobre quién tiene derecho a desear a quién.

4.3. Ruptura y continuidad: un campo dialógico

A partir de estos elementos, *Labios* se convierte —siguiendo a Padilla (2013)— en una narrativa *cosmo-queer*: simultáneamente disruptiva y conservadora, inscrita en una modernidad urbana globalizada pero todavía atravesada por las inercias machistas y misóginas de la cultura guatemalteca.

Esta tensión expresa lo que Eribon (2000) denomina “la violencia estructural de la norma heterosexual”, que opera incluso sobre los discursos que intentan desafiarla. La obra muestra mujeres capaces de deseo, agencia y autonomía, pero al mismo tiempo revela cómo la mirada masculina sigue colonizando las formas de representación.

Desde mi perspectiva analítica, *Labios* pone en escena la contradicción fundamental del personaje queer centroamericano contemporáneo: su existencia simultáneamente representa una ruptura y está atrapada en continuidades culturales profundamente arraigadas. Así, la novela evidencia que la heteronormatividad no desaparece ante la presencia de sexualidades disidentes; más bien se transforma, se filtra y se vuelve más sutil, operando desde el discurso narrativo, desde la mirada y desde la estructura misma del relato.

4.4 Labios dicotópicos

Labios se sitúa en un punto liminal donde coexisten, de manera simultánea, la ruptura y la perpetuación del orden heteronormativo. Por un lado, la novela introduce una fractura significativa mediante la centralización temática en mujeres lesbianas que rechazan roles patriarcales tradicionales, inscribiendo así —siguiendo a Butler (2006)— un desplazamiento de los mandatos de género hacia formas de existencia que no son inteligibles para la matriz heterosexual. Alejandra, Irene y las demás protagonistas transitan espacios clandestinos, articulan deseos propios y ejercen una agencia que subvierte las expectativas impuestas sobre la sexualidad femenina. Esta ruptura no sólo desafía el canon literario centroamericano, históricamente marcado por la invisibilidad o estereotipación del lesbianismo (Padilla, 2013; Chacón, 2016), sino que también propone una lectura alternativa del deseo femenino como potencia autónoma y no como derivación masculina.

Sin embargo, esta fractura convive con una evidente continuidad del orden heteronormativo a través de la voz narrativa masculina que estructura y controla la representación. El narrador, aunque se presenta en tercera persona, irrumpe constantemente para opinar, fantasear y erotizar la escena lésbica, reproduciendo lo que Sedgwick (1998) identifica como la lógica masculina del deseo que coloniza la representación del cuerpo queer. Su mirada funciona como dispositivo de vigilancia, control y excitación, configurando un campo discursivo donde la homosexualidad femenina se convierte en espectáculo para un público implícito masculino. Este voyerismo narrativo reitera —como advierte Eribon (2000)— la persistencia de la hegemonía heterocentrada incluso dentro de discursos que buscan desafiarla, lo cual revela que la heteronormatividad no desaparece

ante la presencia de sujetos disidentes, sino que se reconfigura y reaparece desde lugares más sutiles.

En suma, la novela opera en un espacio dialógico donde las mujeres lesbianas introducen una ruptura temática, política y subjetiva respecto al orden patriarcal, pero esta ruptura es simultáneamente contenida por una estructura narrativa que preserva la centralidad epistémica masculina. Tal ambivalencia expresa, siguiendo a Rojas (2015), la complejidad de la narrativa centroamericana contemporánea, donde toda representación de sexualidad disidente sigue negociando su existencia con un sistema literario todavía atravesado por la mirada heteropatriarcal.

5. *Expresión sexual, género y sociedad: un lugar seguro para poder ser.*

Las tres novelas que conforman el corpus —*Debajo de la cama* (Luna, 2022), *Hombres enlodados* (Stanziola, 2014) y *Labios* (Echeverría, 2023)—, pese a inscribirse en contextos geográficos, históricos y estéticos distintos, comparten una serie de núcleos temáticos que permiten establecer continuidades significativas. Entre ellas destaca, de manera central, la ruptura del modelo heteronormativo, ruptura que opera mediante diferentes estrategias textuales: la configuración de subjetividades queer, la exploración del deseo disidente y la problematización de las fronteras entre lo público y lo privado. Sin embargo, como ha señalado la crítica literaria centroamericana moderna (Mackenbach, 2019; Rojas, 2015; Leyva, 2018; Chacón, 2016), esta ruptura convive con residuos normativos que continúan marcando la vida social y ficcional de los personajes. De este modo, las novelas articulan una tensión constante entre transgresión y continuidad, tensión

que constituye uno de los aportes literarios contemporáneos más relevantes de la narrativa queer regional.

5.1. La frontera entre lo público y lo privado: espacialidades de protección y riesgo

Uno de los ejes que atraviesa las tres obras es la clara separación entre el espacio público —regido por códigos normativos heteropatriarcales— y el espacio privado —donde los personajes queer pueden ejercer, aunque sea parcialmente, su libertad afectiva y sexual. Este binomio espacial opera como dispositivo de control social y como mecanismo de supervivencia para los personajes, situación ampliamente estudiada por Falconí (2011) en su análisis sobre la corporalidad queer latinoamericana y por Butler (2002) en su reflexión sobre el dispositivo performativo del “armario”.

Alec y Eduardo: el refugio intermitente de lo íntimo

En *Debajo de la cama*, esta división se observa con claridad en la relación entre Alec y Eduardo. La expresión pública del afecto solo ocurre en “zonas seguras”: el bar gay, la soda cercana al hospital, el estacionamiento, espacios en los que Eduardo siente que su identidad no será interpelada por la mirada normativa. Aunque se trate de lugares públicos, funcionan como espacios liminales, donde la vigilancia heteronormativa disminuye. Tal dinámica confirma la tesis de Sedgwick (1998) sobre la estructura del armario como un sistema que organiza no solo la identidad, sino también la geografía emocional de los sujetos queer.

Alejandra e Irene: el refugio doméstico y el riesgo de la exposición

En *Labios*, por su parte, la intimidad se reserva casi exclusivamente al espacio privado: el apartamento, el auto, las habitaciones de hotel. Alejandra reconoce que su estabilidad laboral depende de su discreción: “cenar en un sitio discreto” significa, en términos butlerianos, regular la visibilidad del cuerpo y del deseo para no contravenir las normas que rigen la feminidad profesional guatemalteca. La expresión pública del afecto se convierte entonces en una amenaza potencial: perder el trabajo, ser nombrada, ser vista. Como recuerda Ovaes (2002), la literatura guatemalteca contemporánea sigue reflejando los sistemas de vigilancia moral ejercidos sobre los cuerpos femeninos y disidentes.

Jota Jota: una niñez sin refugio posible

La situación de Jota Jota en *Hombres enlodados* es más extrema: para él no existe lugar seguro. El espacio público —la escuela, la calle, la iglesia— lo agrede y lo expulsa; el espacio privado —la casa— se convierte en un laboratorio de corrección, medicalización y vigilancia sobre su identidad incipiente. Desde su infancia, el personaje se ve obligado a ocupar una posición subjetiva definida por la culpa, el miedo y la patologización, elementos que Eribon (2001) describe como propios de las sociedades donde la diferencia sexual es construida como desviación. La figura de Jota Jota encarna, de manera paradigmática, lo que Padilla (2017) ha analizado como la violencia simbólica y material que configura la experiencia queer en el istmo.

5.2. La movilidad social: privilegio y acceso a “espacios de ser”

Uno de los elementos de continuidad entre las tres novelas es el nivel socioeconómico relativamente alto de los personajes queer: Alec estudia economía; Eduardo es médico; Alejandra es periodista; el padre de Jota Jota es un empresario. Esta

representación sugiere un fenómeno que ya han señalado Mackenbach (2019) y Leyva (2018): la literatura centroamericana contemporánea tiende a ubicar la subjetividad queer en **contextos urbanos de clase media o alta**, lo que facilita su movilidad, su acceso a espacios de ocio disidente (bares gay, cafeterías, clubes) y su posibilidad de migración.

Sin embargo, esta movilidad no garantiza igualdad. Si bien Alec y Eduardo pueden ocupar espacios relativamente seguros, Jota Jota —aun con recursos— sigue siendo violentado. Y Alejandra, aunque profesional y urbana, continúa subordinada a la vigilancia laboral y social. La clase social, entonces, no elimina la opresión heteronormativa; únicamente la modula, tal como ha señalado Falconí (2011) en su crítica a las percepciones liberales sobre la libertad sexual en Latinoamérica.

5.3. Asimetrías de género: libertades masculinas vs. restricciones femeninas

Un contraste relevante entre las novelas es la diferencia en el acceso a la expresión sexual entre hombres y mujeres queer. Mientras que Alec y Jota Jota —con todas sus tensiones— logran verbalizar, actuar e incluso negociar su deseo, las mujeres de *Labios* permanecen confinadas a la discreción. Como advierte Calvo (2000), el sistema patriarcal centroamericano impone un silencio doble sobre la mujer: por ser mujer y por ser disidente sexual.

En *Debajo de la cama* y *Hombres enlodados*, incluso en medio de la violencia o el rechazo, los personajes masculinos logran reconocer su deseo y experimentarlo. En *Labios*, en cambio, las protagonistas están sujetas a un régimen mucho más estricto: se esconden, negocian su expresión, seleccionan lugares discretos. La sexualidad femenina,

especialmente la homosexual, continúa siendo vigilada, moralizada y fetichizada, tal como lo demuestra el voyerismo implícito del narrador.

Sus cuerpos pueden desear, pero no pueden mostrarse.

5.4. Integración teórica: espacios de ser frente al orden heteronormativo

Desde una perspectiva analítica propia, estos elementos revelan una constante en la narrativa queer centroamericana contemporánea: la búsqueda de un lugar seguro para existir, un espacio que contrarreste la violencia estructural del sistema heteropatriarcal. Tal sistema produce sujetos marcados por lo que Butler (1990) denomina “la matriz de inteligibilidad”: un marco que determina qué cuerpos son legibles y cuáles deben permanecer ocultos.

- En *Debajo de la cama*, Alec encuentra espacios temporales donde su deseo puede manifestarse, aunque siempre bajo el riesgo del rechazo.
- En *Labios*, Alejandra e Irene solo pueden existir plenamente en la clandestinidad, poniendo en evidencia la doble opresión ejercida sobre las mujeres lesbianas.
- En *Hombres enlodados*, Jota Jota ni siquiera logra acceder a un espacio seguro en su propio país; debe migrar para poder ser.

En ese sentido, las novelas reafirman lo señalado por Eribon (2001): *la vida queer es, en gran medida, una negociación constante con la humillación, el miedo y la expulsión simbólica o literal.*

Asimismo, las obras dialogan con lo expuesto por Falconí (2011) respecto al cuerpo como territorio político donde se inscriben las tensiones entre orden y desorden, norma y transgresión. Los personajes habitan cuerpos vigilados, regulados, castigados, pero también cuerpos creativos, capaces de desafiar la norma, de amar, de sobrevivir.

6. La constitución del sujeto transcultural, el personaje LGBTQ+ que trasciende una cultura centrada en lo heteronormativo.

6.1 La transculturación en la narrativa hispanoamericana

Cuando se habla de un sujeto transcultural, se alude a una figura que se sitúa más allá de las fronteras culturales rígidas y que configura una identidad y una conciencia que trascienden un horizonte cultural único. Tal como sostiene Krzysztof Kulawik (2014), en buena parte de la narrativa hispanoamericana contemporánea la identidad sexual se desestabiliza mediante formas de representación que operan en contextos culturales tensionados, lo cual impulsa una dinámica transculturadora: la sexualidad “des-centra” la identidad y la expone al cruce de códigos culturales múltiples. Este fenómeno se articula con los procesos estéticos que, desde el llamado *boom* latinoamericano, problematizan la nación homogénea y abren paso a sujetos móviles, desanclados, que reconstruyen su lugar en el mundo desde la hibridez (Kulawik, 2014; cf. Leyva, Mackenbach & Ferman, 2018).

En esta narrativa experimental se vuelve frecuente la aparición de rasgos sexuales equívocos, inestables o cambiantes, que se enlazan con voces narrativas fragmentadas y con técnicas formales de corte posmoderno (montaje, parodia, intertextualidad, ruptura de la linealidad temporal). Kulawik (2014) propone leer esta reconceptualización como una doble transgresión: sexual y transcultural. La figura que emerge es la de un sujeto

posmoderno “des-sujetado”, transitivo y móvil, cuya identidad se construye en el desplazamiento y en la negociación constante con los códigos hegemónicos, particularmente con el binarismo de género y la matriz heteronormativa. De este modo, la transculturación no solo describe el cruce de tradiciones nacionales o étnicas, sino también la recomposición de la subjetividad de género y sexualidad en contextos atravesados por la globalización, el consumo cultural y la circulación de imaginarios (Barrientos Tecún, 2018; Mackenbach, 2009).

En esa línea, la narrativa hispanoamericana de las últimas décadas desplaza la figura del sujeto “orgánico” de la nación —típico de la novela testimonial y revolucionaria— hacia personajes cuya identidad se articula a partir de múltiples pertenencias, desarraigos y reconfiguraciones afectivas y corporales (Rojas, 2012; Leyva et al., 2018). La estética del travestismo simbólico, de la parodia y de la cita cultural —que Kulawik (2014) vincula con una “técnica simuladora del travestismo”— funciona, así, como un procedimiento que cuestiona el sentido unívoco de la identidad cultural y, sobre todo, del género sexual, todavía anclado en la dicotomía masculino/femenino. Esta figuración del sujeto híbrido y móvil dialoga de manera productiva con las propuestas de la teoría queer: la performatividad de género (Butler, 2007), la epistemología del armario (Sedgwick, 1998), la injuria como dispositivo de sujeción (Eribon, 2001) y las transgresiones corporales como desorden(amiento) del campo cultural (Falconí, 2011).

6.2 Alec y una Nicaragua transcultural

En el marco de estas reflexiones, el personaje LGBTQ+ se configura como un sujeto privilegiado para pensar la transculturación, pues encarna una ruptura con la norma

heteronormativa y, al mismo tiempo, se inscribe en una trama de influencias culturales globales. Alec, protagonista de *Debajo de la cama* (Luna, 2022), puede leerse precisamente como ese sujeto híbrido, móvil y transitorio al que alude Kulawik (2014).

Desde una primera perspectiva, siguiendo a Dante Barrientos Tecún (2018), Centroamérica es en sí misma el resultado de siglos de transculturación: la superposición de pueblos originarios, colonización europea, migraciones asiáticas y africanas, y procesos más recientes de globalización económica y cultural ha generado identidades étnicas e imaginarios nacionales profundamente híbridos. Sobre ese fondo histórico y cultural se superpone la dimensión que enfatiza Kulawik (2014): la transculturación como desplazamiento de la identidad sexual y de género frente a un orden social normativo. Alec no solo pertenece a una región históricamente mestiza y pluricultural, sino que, además, su subjetividad queer desborda los marcos de inteligibilidad de la cultura heteropatriarcal nicaragüense.

En este sentido, el personaje se mueve “más allá” de la cultura dominante: transgrede el mandato heterosexual, rehúsa permanecer en el armario y ensaya formas de vida afectiva que cuestionan la familia tradicional y los guiones de masculinidad hegemónica. Esta movilidad no es únicamente geográfica —Alec finalmente se desplaza fuera de Nicaragua—, sino también simbólica y afectiva: transita entre diferentes espacios sociales, estilos de vida, consumos culturales globales y vínculos amorosos que desestabilizan la “normalidad” heterosexual. Se trata, en términos de Butler (2007), de un cuerpo que no se limita a “repetir” la norma de género, sino que la reitera de manera desviada, abriendo fisuras en el régimen heteronormativo.

Al mismo tiempo, la trayectoria de Alec pone en evidencia aquello que Eribon (2001) y Sedgwick (1998) subrayan para las sexualidades disidentes: la tensión permanente entre visibilidad y violencia, entre deseo de salir del armario y riesgo de la injuria, el rechazo o la pérdida de los lazos familiares. La transculturalidad del personaje no es solo un signo de “apertura” global, sino también el síntoma de una vida vivida en el borde, en el cruce entre una cultura local que lo estigmatiza y una cultura global que ofrece otros repertorios de sentido para nombrar el deseo.

6.2.1 La cultura universal o cultura popular

En *Debajo de la cama*, la transculturalidad de Alec se manifiesta de manera constante en su relación con la cultura llamada “universal” o “popular global”: música, literatura, gastronomía, cine y viajes funcionan como marcadores de un personaje que habita simultáneamente lo local y lo global. Este tejido intertextual no es un mero adorno, sino un recurso para subrayar el estatus social del personaje y su inscripción en un horizonte cultural transnacional, acorde con lo que Padilla (2013) denomina visibilidad *cosmo-queer* en el contexto centroamericano.

6.2.1.1 Música

Alec se configura como sujeto transcultural, en primer lugar, a través de sus gustos musicales. Se trata de un joven latinoamericano que escucha rock en inglés y cuya banda favorita es Pink Floyd⁶: “cuando Alec entró, usando una camiseta de Pink Floyd,

⁶ Pink Floyd es una banda de rock británica, fundada en Londres en 1965. Considerada un icono cultural del siglo XX y una de las bandas más influyentes, exitosas y aclamadas en la historia de la música popular, obtuvo gran popularidad dentro del circuito *underground* gracias a su música psicodélica y espacial, que con el paso del tiempo evolucionó hacia el rock progresivo y el rock sinfónico adquiriendo la popularidad con la que hoy son recordados. Es conocida por sus canciones de alto contenido filosófico, a veces de crítica

despeinado, hablando solo” (Luna, 2022, p. 72). Esta primera aparición ante Eduardo no solo lo introduce como un cuerpo deseable, sino también como alguien cuya subjetividad se construye desde un repertorio musical global. La camiseta de Pink Floyd funciona como signo identitario: designa una filiación rockera, juvenil, un cierto espíritu contracultural que, leído desde la teoría queer, puede asociarse a una disposición a desmarcarse de lo normativo (Butler, 2002; Falconí, 2011).

En contraste, la indumentaria de Eduardo revela su propia escisión: “cuando dejaba de lado los pantalones formales y retomaba su gusto por las chaquetas y los jeans” (Luna, 2022, p. 71). Mientras Alec se muestra más coherente entre su apariencia y su deseo —ha salido del armario ante sus compañeros y, posteriormente, ante su familia—, Eduardo oscila entre la formalidad heteronormativa y momentos de relajación que anticipan su vínculo afectivo con Alec. La oposición entre “pantalones formales” y “chaquetas y jeans” dramatiza la tensión entre el sujeto que cumple con el guion social y el que, de forma intermitente, se permite habitar una identidad disidente.

La recurrencia de Pink Floyd señala episodios claves: el primer encuentro, las tensiones familiares tras la salida del armario y el momento en que Alec confronta el fin de la relación. Cuando encuentra “la palabra Eduardo escrita, seguida de una página en blanco y el disco de Pink Floyd sonando” (Luna, 2022, p. 177), la página en blanco metaforiza una historia inconclusa, pero también la posibilidad de reescribir su vida sin Eduardo. En clave kulawikiana, este gesto marca un tránsito: la subjetividad de Alec se desvincula del relato amoroso que lo anclaba y se abre a otro horizonte identitario.

política, junto a la experimentación sonora, las innovadoras portadas de sus discos y sus elaborados espectáculos en vivo. (Pink Floyd, 2023)

Esta hibridación musical se complejiza con la mención de Soda Stereo, banda emblemática del rock en español. La convivencia de Pink Floyd y Soda Stereo inscribe al personaje en una doble genealogía: la del rock anglosajón y la del rock latinoamericano. Se trata de un cruce que evidencia el carácter transnacional de sus consumos culturales, pero también la forma en que su subjetividad queer se construye mediante referencias que rebasan la cultura nacional (Barrientos Tecún, 2018; Padilla, 2013).

6.2.1.2 Literatura

La dimensión literaria refuerza esta misma lógica transcultural. Cuando Eduardo entra al estudio que habilitó para Alec, encuentra entre sus libros obras de Julio Cortázar (Luna, 2022, p. 50). Como señala de la Guerra (2000), Cortázar es figura central del *boom* latinoamericano, momento en el que la narrativa del continente “se liga al momento histórico y a la estructura socioeconómica existentes entre 1960 y 1970” (p. 94) y entra en diálogo con las vanguardias europeas y con proyectos políticos de izquierda. Que Alec lea —y reescriba— a Cortázar lo sitúa dentro de una tradición literaria latinoamericana que ya había problematizado la identidad, el tiempo, el erotismo y los límites de la razón moderna (Guerra, 2000).

La referencia explícita a *Rayuela* es particularmente significativa: “se puso a reescribir algunos pasajes de *Rayuela*, los más poéticos, para calentar motores” (Luna, 2022, p. 54). Si *Rayuela* ha sido leída como una exploración radical de la forma narrativa, el juego, el amor y la crisis de sentido (Guerra, 2000), el gesto de Alec de “reescribirla” puede interpretarse como un acto simbólico de apropiación y de ruptura. No solo se inscribe en la tradición del *boom*, sino que la atraviesa desde su propia experiencia queer,

actualizando un clásico de la modernidad latinoamericana desde la perspectiva de un sujeto disidente centroamericano.

Asimismo, la mención de Virginia Woolf y *Orlando* introduce otro eje de transculturación. Como subraya Falomir (2016), *Orlando* despliega una biografía que desafía las fronteras entre vida y ficción, masculino y femenino, vivo y muerto, noble y plebeyo, y funciona como una hipérbole de la dimensión subjetiva de toda narración. La analogía con Alec es evidente: él escribe sobre su relación con Eduardo, atrapado en la incertidumbre sobre el futuro de ese vínculo. Igual que *Orlando*, su relato oscila entre identidades y tiempos, de manera que el texto de Woolf opera como un espejo deformado que ilumina la inestabilidad de las categorías de género y de deseo (Butler, 2007; Sedgwick, 1998).

La presencia de clásicos como *Las mil y una noches*, *María*, *Marianela*, *Robinson Crusoe*, *Los tres mosqueteros*, *Poema del Cid*, *Mujercitas*, *Doña Bárbara*, *Cumbres borrascosas* y *El Quijote* refuerza este capital cultural amplio. Muchas de estas obras tematizan amores imposibles, rebeldías, locura, soledad o resistencia a la norma; son motivos que resuenan en la propia trayectoria de Alec, quien, como estos personajes, desafía el orden establecido y procura construir un camino propio, aun a costa del dolor o la pérdida. La intertextualidad, en este caso, no solo ubica al protagonista dentro de una comunidad lectora, sino que también funciona como matriz de identificación y como repertorio simbólico para pensar su propia disidencia (Mackebach, 2009).

6.2.1.3 Gastronomía

Otro marcador de transculturalidad es la gastronomía. La presencia del sushi, como comida oriental convertida en signo de distinción en contextos occidentales, señala tanto la circulación global de prácticas culinarias como el lugar de clase de los personajes. Tal como explica Kishi (2008), el sushi se asocia a cierto refinamiento y a un consumo restringido, aunque existan versiones más populares. En la novela, Alec, Eduardo y sus amistades se reúnen en un restaurante de sushi, espacio que revela una pertenencia a sectores medios-altos urbanizados y conectados con dinámicas globales.

La escena del restaurante no es trivial: allí se esperaba que Eduardo presentara a Alec como su novio, pero “la prueba no fue superada” (Luna, 2022, p. 60). La comida sofisticada, entonces, contrasta con la imposibilidad de nombrar públicamente el vínculo. En términos queer, se trata de un espacio de modernidad consumista donde, sin embargo, persiste el silenciamiento del deseo disidente (Eribon, 2001; Sedgwick, 1998). El restaurante se vuelve así un escenario paradójico: lugar de apertura global y, simultáneamente, de reproducción de la heteronorma.

6.2.1.4 Cine

El cine, finalmente, opera como referente simbólico de gran fuerza. La presencia del DVD de *Brokeback Mountain*⁷ establece una analogía directa con el relato de Alec: en

⁷ *Brokeback Mountain* (llamada *En terreno vedado* en España y *Secreto en la montaña* en Hispanoamérica) es una película estadounidense dirigida por Ang Lee, basada en el cuento "Brokeback Mountain" de Annie Proulx. Se estrenó el 9 de diciembre de 2005. La película ganó tres premios Óscar de un total de ocho nominaciones. El guion fue escrito por Diana Ossana y Larry McMurtry, quienes recibieron el Óscar al mejor guion adaptado. Está protagonizada por Heath Ledger, Jake Gyllenhaal, Anna Faris, Anne Hathaway y Michelle Williams. (*Brokeback Mountain*, 2023)

ambos casos se trata de historias de amor entre hombres en contextos fuertemente homofóbicos, donde uno de los personajes aspira a una vida compartida y el otro se mantiene atado al mandato social. Alec se identifica con Jack Twist, “fantasioso” y deseoso de una existencia común sin miedos ni máscaras, mientras que Eduardo reproduce la lógica de Ennis del Mar, paralizado por el temor al estigma y la violencia.

Cuando Alec pregunta en tono de broma “¿Es una premonición?” al ver el DVD (Luna, 2022, p. 81), la novela deja planteada una lectura anticipatoria de su propia historia. El desenlace confirma esa sospecha: como en *Brokeback Mountain*, el personaje que encarna el mandato heteronormativo termina renunciando al amor para acomodarse a las expectativas sociales. Desde una perspectiva transcultural, esta intertextualidad cinematográfica muestra cómo la experiencia de la homosexualidad masculina en Nicaragua dialoga con imaginarios globales sobre el deseo disidente, a la vez que revela las particularidades del contexto centroamericano, marcado por el peso de la familia, la religión y la culpa (Padilla, 2013; Chacón, 2016).

6.3 Transculturación o rompiendo una cultura heteronormativa

Como se ha señalado, el término transculturación admite dos énfasis complementarios. Por un lado, en la línea de Barrientos Tecún (2018), remite al cruce histórico de culturas que configuran identidades híbridas en Centroamérica; por otro, siguiendo a Kulawik (2014), alude a la transgresión de un orden cultural normado, especialmente en el campo del género y la sexualidad. En *Debajo de la cama*, ambos sentidos se imbrican: Alec encarna tanto la herencia mestiza y globalizada de la región como la ruptura con el régimen heteronormativo que estructura la sociedad nicaragüense.

6.3.1 El ser homosexual

Desde la perspectiva de Kulawik (2014), Alec es un sujeto transcultural, en primera instancia, por su condición de homosexual que decide salir del armario desde la adolescencia. Rompe, así, con la imposición social de desear mujeres y asume una posición disidente que lo expone a humillaciones y violencias. El narrador recuerda “lo que había pasado durante su estancia en el colegio, lo que sus compañeros le habían dicho y hecho durante los años dramáticos de la adolescencia [...] Las manoseadas burlescas de algunos inaceptados que lo seducían en público, los mismos que en privado se dejaban tocar sin objetar” (Luna, 2022, pp. 4–5).

En términos de Eribon (2001), la burla y la agresión verbal funcionan como injurias que instituyen una asimetría entre quienes son “legítimos” y quienes no lo son. La injuria, como “expresión de la asimetría entre los individuos” (Eribon, 2001, p. 55), fija a Alec en el lugar de lo abyecto, al tiempo que revela la ambivalencia de sus agresores: algunos de ellos desean “ser como él”, pero carecen del valor para salir del armario. Sedgwick (1998) ha mostrado cómo esta dialéctica entre lo público y lo privado, lo dicho y lo silenciado, constituye la estructura misma del clóset moderno. Los compañeros que lo insultan en público y lo buscan en privado encarnan precisamente esa lógica: la homofobia como fachada de una homosexualidad inconfesable.

Alec, por su parte, va más allá de la mera disidencia sexual: construye una relación amorosa estable, convive con Eduardo y apuesta por una vida conjunta. En términos de Butler (2007), su práctica afectiva y corporal desestabiliza el vínculo naturalizado entre sexo, género y deseo, pues se niega a ocupar el lugar del sujeto vergonzante o clandestino.

Eduardo, sin embargo, oscila entre la fidelidad al deseo y la obediencia al mandato heteronormativo: se mueve “entre el anonimato y lo público”, como un sujeto atrapado entre dos regímenes discursivos (Butler, 2002; Sedgwick, 1998). Finalmente, su decisión de casarse con Michelle, tras la muerte de sus padres, confirma el triunfo coyuntural de la norma.

La escena en la que Alec interpreta a la reina Mab en clase de Español ilustra de manera clara la dimensión performativa de esta ruptura: “bromas en el aula de clase, como las dirigidas a Alec, quien en alguna ocasión interpretó magistralmente a la reina Mab, actuación que le valió un cien en Español y el incremento de los chistes en su contra” (Luna, 2022, p. 9). El travestismo escénico subvierte el binarismo de género y exhibe, como diría Falconí (2011), una transgresión corporal que desordena el campo cultural. El castigo social —las burlas— evidencia la función disciplinadora del género: cualquier desviación del rol masculino es marcada y sancionada.

La salida del armario ante la familia también puede leerse como un acto performativo de alto costo. No ocurre por iniciativa de Alec, sino a raíz de las sospechas de las tías y del descubrimiento de la relación con Eduardo. Frente a la reacción inicial del padre, Alec afirma: “Papá (...) con todo respeto, la heterosexualidad no es sinónimo de felicidad” (Luna, 2022, p. 116). Esta frase condensa una crítica a la promesa heteronormativa que, como señalan Leyva et al. (2018), ha estructurado el imaginario de la familia y la nación en Centroamérica. A partir de allí, se reconfiguran los vínculos: el padre y la hermana empiezan a aceptar la disidencia de Alec, y la madre, pese a su resistencia sostenida en creencias religiosas, termina por priorizar el amor filial sobre la norma social (Chacón, 2016).

El caso de Eduardo contrasta radicalmente: cuando intenta salir del armario, la reacción de sus padres culmina en un accidente fatal, tras una huida en automóvil marcada por el reproche y la incompreensión. La respuesta del personaje es replegarse, volver con su exnovia y casarse, en un gesto de expiación de la culpa y restauración del orden heteronormativo. La comparación de ambos itinerarios revela, en clave eriboniana, la dimensión de clase, familia y culpa en la experiencia gay: mientras Alec logra reconstruir lazos familiares y proyectarse hacia afuera (viaje a Estados Unidos), Eduardo queda atrapado en la lealtad a una familia que ya no existe, pero cuyo mandato sigue operando como ley.

Alec no es el único sujeto transcultural en la novela. Damián, antiguo compañero de colegio, vende drogas y sostiene encuentros sexuales con otros hombres; se mueve entre la clandestinidad y la experimentación erótica: “Estaban mojados y temblorosos; Damián por los nervios, Gerardo por la excitación” (Luna, 2022, p. 41). Su figura encarna una forma de tránsito parcial: rompe con la norma en sus prácticas, pero no sale del armario de manera explícita. Gabriela, por su parte, sale del armario, pero retorna a la norma al quedar embarazada de Fabio. Decide casarse con él “para darle un padre a su hijo” y asegurar estabilidad económica: “Mis papás van a estar tranquilos si me caso, mi bebé va a tener a su papá y pues yo... yo no importo” (Luna, 2022, p. 65). Su sacrificio ilustra la fuerza de la matriz heterosexual y la persistencia del modelo de familia tradicional, especialmente sobre los cuerpos femeninos (Calvo, 2000; Padilla, 2013).

6.3.2 El mundo de los estupefacientes

El uso de drogas en *Debajo de la cama* constituye otro eje de ruptura con la normatividad social. En el contexto nicaragüense, el alcohol y el tabaco son sustancias socialmente toleradas, mientras que la marihuana, la cocaína o los hongos alucinógenos se inscriben en un marco de ilegalidad y condena. Alec, sin embargo, participa de un circuito donde estas sustancias circulan de manera relativamente normalizada: “Alec encendió un cigarrillo que rápidamente fue sustituido por un chorro de marihuana” (Luna, 2022, p. 8). La reunión de exalumnos muestra la existencia de una red de consumo en la que Damián se presenta como proveedor: “Damián vendió entre sus compañeros varios gramos de coca y anunció que también tendría hongos alucinógenos disponibles en unos días” (Luna, 2022, p. 12).

En términos de transculturación, estas prácticas evidencian la inserción de los personajes en una cultura juvenil global, ligada al ocio nocturno, la experimentación sensorial y la flexibilización de ciertas normas morales. Las drogas cumplen, además, una función narrativa: operan como catalizadores de la desinhibición y permiten la emergencia de deseos reprimidos. “La marihuana parecía haberle agudizado los sentidos [...] y el licor le dio el arrebato descarado para ponerse a enviarle miradas” (Luna, 2022, p. 16). Desde la teoría queer, podría leerse este recurso como una metáfora de las “tecnologías del yo” que facilitan la transgresión de la norma, aunque no la anulan (Butler, 2002; Falconí, 2011).

6.3.3 La movilidad

Finalmente, la movilidad geográfica es un componente central de la transculturación que Kulawik (2014) destaca. En la novela, esta movilidad no es solo un indicador de estatus

económico, sino también una estrategia de recomposición identitaria. Eduardo viaja a Cuba para estudiar medicina: “Estaba en Cuba para convertirme en médico, no para andar de romances. ¡Me hubiera gustado enamorarme de vos, pero no se dio!” (Luna, 2022, p. 20). El desplazamiento revela, por un lado, el acceso a capital educativo en el extranjero; por otro, la imposibilidad de consolidar una relación heterosexual, lo cual prefigura la tensión posterior entre su deseo y la norma.

Alec, por su parte, se traslada a Estados Unidos con su familia después de la ruptura definitiva con Eduardo. Este movimiento no es únicamente migratorio: simboliza un corte con un pasado marcado por la clandestinidad afectiva y las encrucijadas impuestas por el orden heteronormativo. La movilidad permite, en su caso, “empezar algo nuevo”, retomar la escritura y reconfigurar su subjetividad fuera del círculo de violencia simbólica que lo había rodeado (Eribon, 2001; Leyva et al., 2018). En diálogo con las reflexiones de Barrientos Tecún (2018) sobre las migraciones centroamericanas y las reconfiguraciones identitarias, puede afirmarse que Alec encarna la figura del sujeto queer que, al desplazarse, reinscribe su deseo en otro mapa cultural, sin dejar de cargar con las marcas de la experiencia vivida en su país de origen.

6.4. *Labios*: la transculturación desde la ruptura y la continuidad de lo heteronormativo

Tal como se ha discutido en los apartados anteriores, la noción de transculturación en Kulawik (2014) permite comprender cómo ciertos sujetos literarios transitan más allá de las normas culturales dominantes, reconfigurando no solo su identidad sexual, sino también sus modos de insertarse —o resistirse— en el tejido social. En el caso de *Labios*

(Echeverría, 2023), esta lógica se manifiesta en un conjunto de personajes femeninos que operan simultáneamente en ruptura y en continuidad con la cultura heteronormativa guatemalteca.

La novela expone un microcosmos social donde la sexualidad femenina, la infidelidad, el deseo y la performatividad de género desbordan las expectativas impuestas por un orden patriarcal que, como señala Padilla (2013), sigue estructurando las representaciones literarias centroamericanas incluso en los proyectos más renovadores. Sin embargo, estos cuerpos y subjetividades femeninas se desplazan, negocian y fracturan ese orden desde adentro, dando lugar a una forma de transculturación que problematiza los binarismos normativos.

6.4.1 Sexualidad y ruptura

El primer eje de transculturación se observa en las relaciones sexoafectivas que articulan la novela: mujeres que se aman, se desean, se traicionan y se reconcilian, operando en un sistema afectivo que escapa a los marcos de la heterosexualidad obligatoria (Rich, 1980). La mera existencia de una pareja lesbiana protagonista —Alejandra e Irene— constituye una fractura del régimen heteronormativo, pero la novela añade un segundo nivel de ruptura al presentar un entramado de relaciones lésbicas que, lejos de lo clandestino, se asumen con relativa naturalidad en sus espacios privados.

El texto abre precisamente con este quiebre, al mostrar a Irene en un encuentro sexual explícito con BB: “Alquilaron películas porno con lesbianas de todos los colores, luego se hundieron en una cogida insolente y calculada” (Echeverría, 2023, p. 2).

Más allá del contenido erótico, esta escena subvierte el mandato cultural que reduce la sexualidad femenina a un espacio de pasividad y silenciamiento. Como subraya Yadira Calvo (2000), la cultura patriarcal ha asociado históricamente el deseo con lo masculino y la emotividad con lo femenino pues “al varón se le otorgó la cabeza y a la mujer el corazón” (p. 35). *Labios* desarma esta asociación al presentar mujeres que desean activamente, negocian el placer y poseen agencia sobre sus cuerpos.

Asimismo, la novela expone una disidencia sexual que emerge desde el autoconocimiento, particularmente en la analepsis donde Alejandra descubre su atracción por una compañera: “Alejandra no podía dejar de mirar sus pezones fijos por el frío [...] se besaron” (Echeverría, 2023, p. 16).

Este momento revela lo que Sedgwick (1990) denomina la “epistemología del armario”: un proceso de auto-reconocimiento que se constituye en tensión con la mirada social. Alejandra identifica su deseo no como accidente, sino como marca constitutiva de su subjetividad.

Por otra parte, la novela introduce relaciones lésbicas que exceden la genitalidad. Emily, una de las parejas de Alejandra, encarna una forma de erotismo afectivo que no depende del coito: “A veces ni siquiera hacían el amor, les bastaba con estar desnudas, diciéndose cosas lindas” (Echeverría, 2023, p. 20).

Este tipo de vínculo —que Mackenbach (2014) identifica como uno de los rasgos del giro íntimo en la literatura centroamericana contemporánea— tensiona la lectura tradicional de la sexualidad como mera pulsión corporal, integrando afectividad, ternura y complicidad.

Sin embargo, *Labios* también reproduce ciertos imaginarios heteronormativos, especialmente a través del narrador voyerista que erotiza los cuerpos femeninos desde una perspectiva masculina. Esto coincide con lo que Butler (2002) denomina “continuidades del régimen heterosexual”, estructuras que persisten incluso en narrativas queer.

Un ejemplo de esta mirada se encuentra en el epígrafe donde el narrador-voz observa a Irene dormir y fantasea con ella: “Nunca podré acostarme con Irene pues Irene es sencillamente lesbiana” (Echeverría, 2023, p. 18).

Aquí se revela una tensión: aunque la novela presenta mujeres lesbianas como agentes de su deseo, la voz narrativa reinscribe un deseo masculino que las vuelve objeto. Esta coexistencia de ruptura y continuidad se ajusta a lo que Falconí (2019) describe como “el doble movimiento de la escritura queer latinoamericana”: un desmontaje del orden patriarcal acompañado, paradójicamente, por la persistencia de sus huellas discursivas.

6.4.2 Debatiendo la monogamia: otra ruptura cultural

El segundo eje de transculturación se articula en la negociación de la monogamia. Cuando Irene le es infiel a Alejandra, no apela a una narrativa de arrepentimiento emocional, sino a un pacto que desestabiliza el ideal romántico occidental: “Alejandra tendría derecho a acostarse con una persona, a su gusto, como compensación por lo que Irene había hecho” (Echeverría, 2023, p. 7).

Este acuerdo, aunque narrado desde el conflicto, interpela el mandato monogámico como forma cultural dominante. Como lo señala Leyva (2017), las nuevas narrativas centroamericanas “ensayan vínculos afectivos que desbordan las limitaciones del modelo conyugal tradicional” (p. 82), y *Labios* se inscribe en esta tendencia.

La novela expone el dilema emocional de Irene, quien se convierte en un “nudo de culpa, lujuria, pánico, abatimiento, duda, tristeza, fascismo” (Echeverría, 2023, p. 10). Esta enumeración afectiva muestra dos procesos simultáneos:

1. **el reconocimiento de su agencia sexual, y**
2. **la imposibilidad de escapar del aparato normativo que le exige remordimiento.**

Butler (2002) sugiere que la culpa funciona como uno de los mecanismos más efectivos del control heteropatriarcal, pues permite reinstalar la norma incluso después de transgredirla. Irene encarna este proceso: rompe la norma, pero es la misma norma la que le exige expiarla mediante la reparación y el sacrificio afectivo.

Desde esta perspectiva, la negociación de la infidelidad no solo es un gesto narrativo, sino una manifestación de deseo, poder y subjetividad que articula —como indica Rojas (2015)— “nuevos modos de estar en el mundo desde cuerpos históricamente vigilados” (p. 56).

Labios no idealiza ni romantiza estos vínculos, pero sí los reconoce como espacios de tránsito cultural que permiten a sus protagonistas —aunque en tensión— habitar otras posibilidades afectivas.

6.5 *Hombres enlodados*: ver la cultura para crear ruptura

La novela *Hombres enlodados* constituye uno de los ejemplos más nítidos en la narrativa centroamericana contemporánea sobre cómo la cultura heteronormativa opera como un dispositivo de disciplinamiento social y, simultáneamente, sobre cómo sus propias fisuras permiten la emergencia de subjetividades queer que tensionan ese orden. Como he

sostenido a lo largo de este capítulo, la ruptura no ocurre desde una exterioridad absoluta, sino desde la evidencia de los “eslabones débiles” de ese discurso dominante que se presenta como homogéneo y naturalizado. Tal como advierte Butler (2002), “aprender las reglas que rigen el discurso inteligible es imbuirse del lenguaje normalizado, y el precio que hay que pagar por no conformarse a él es la pérdida misma de inteligibilidad” (p. 22). Dicho de otro modo: la resistencia queer requiere conocer profundamente las reglas que se violan, aun cuando ese acto de ruptura produzca una subjetividad considerada “ilegible” dentro del marco cultural dominante.

En la novela de Stanziola (2014), la apropiación inicial del discurso social heteronormativo constituye la matriz simbólica que configura la identidad de los personajes y los vuelve “seres culturales”, en el sentido que plantea Chacón (2016) cuando estudia la manera en que la literatura del istmo reproduce y cuestiona modelos de moralidad sexual. Sin embargo, conforme avanza la narración, los personajes —particularmente Jota Jota— comienzan a desprenderse de esa arquitectura simbólica, dejando en evidencia lo que Mackenbach (2018) denomina “los puntos ciegos de las representaciones hegemónicas”, es decir, aquellos espacios donde la norma no logra contener la desobediencia del cuerpo y del deseo.

Desde la perspectiva de Barrientos Tecún (2018), el sujeto transcultural absorbe elementos de múltiples tradiciones culturales y los reinscribe en una identidad nueva, móvil, crítica. Kulawik (2014) añade que este sujeto se constituye en la medida en que es capaz de “transitar” por fuera de las fronteras simbólicas que la cultura establece, desbordándolas. En *Hombres enlodados*, la transculturación no se expresa únicamente en la dimensión étnica o histórica —como ocurre en *Debajo de la cama*—, sino en la capacidad

del sujeto queer de rechazar la cultura que lo oprime y desplazarse hacia espacios simbólicos que permitan la afirmación del yo.

6.5.1 La religión como ente homogeneizador y redentor

En Centroamérica, la religión —particularmente el catolicismo— constituye uno de los pilares más rígidos del orden heteronormativo. Como señala Bastian (2005), la catolicidad opera como un “marcador identitario” y como un mecanismo de demarcación social que define pertenencias, exclusiones y fronteras simbólicas. En Panamá, este elemento se acentúa, y Stanziola lo utiliza para mostrar la forma en que un sistema religioso—cultural intenta absorber y corregir las disidencias sexuales.

Desde las primeras páginas de la novela, Jota Jota es llevado por sus padres a rituales religiosos para “curarlo” de su identidad futura. La familia acude a Santa Rita —“la santa de las causas perdidas”— y luego al Cristo Negro de Portobelo, lugar de profunda resonancia cultural en Panamá. El niño observa el fervor colectivo como si se tratara de un juego familiar: “Mi papi apuesta a los poderes de Santa Rita... Mi mami cree en la estrategia del silencio” (Stanziola, 2014, p. 64). El discurso heteronormativo, articulado desde el aparato religioso, enmarca su identidad como una enfermedad, una desviación moral y espiritual.

Los padres actúan desde un lugar de esperanza sincera pero profundamente disciplinador, encarnando lo que Eribon (2001) denomina “la violencia de la normalidad”: un sistema que exige al sujeto renunciar a su esencia para ser aceptado dentro del orden comunitario. La “Condición” —palabra que se repite como un eufemismo para evitar nombrar la homosexualidad— refleja lo que Falconí (2018) llama “el régimen del silencio”,

mecanismo característico de sociedades donde la diversidad sexual es considerada una amenaza moral.

El pasaje en el que las personas de la procesión observan al niño con miedo, compasión, duda y asco sintetiza magistralmente la maquinaria heteronormativa: “De miedo... De duda... De compasión... De asco... Me miran y me doy cuenta de que cambiarme de piel no sería suficiente. Tendría que arrancarme los ojos” (Stanziola, 2014, pp. 64–75).

La mirada social se convierte en un sistema de vigilancia, un panóptico moral, idea que dialoga con las reflexiones de Padilla (2008) sobre cómo las sociedades centroamericanas regulan la expresión de género mediante sanciones explícitas e implícitas.

No obstante, como en toda narrativa queer, la resistencia emerge precisamente en el lugar menos esperado: la inocencia del niño. Mientras los padres ruegan por su “salvación”, Jota Jota pide un milagro distinto: que funcione el Betamax para grabar su telenovela favorita. Su deseo opera como ruptura simbólica: frente al mandato heteronormativo, él se reafirma en su sensibilidad, en su gusto y en su identidad, aun sin comprender plenamente el significado de su gesto. Este acto, pequeño pero significativo, encarna lo que Butler denomina “agencia subversiva”: la capacidad del cuerpo queer de crear grietas en el discurso que busca disciplinarlo.

6.5.2 Concursos de belleza y telenovelas: cultura popular como matriz identitaria

Uno de los aportes más potentes de *Hombres enlodados* es la incorporación de prácticas de la cultura popular —como concursos de belleza y telenovelas— no como

elementos superficiales, sino como verdaderos espacios de formación identitaria. En los años 80 y 90, estos concursos operaron como eventos de integración familiar y nacionalista en América Latina, pero también como espacios de fuerte carga estética y emocional.

Para Jota Jota, los concursos y las novelas son una fuente de placer, identificación y construcción subjetiva. Su entusiasmo —“no quiero perderme ningún detalle del traje de la Miss Venezuela” (p. 1460)— se convierte en una “prueba irrefutable” de su condición ante los ojos de los adultos. De nuevo, se activa el mecanismo estereotipante que describe Eribon (2001): la idea de que la homosexualidad es detectable a partir de gestos, gustos y sensibilidades “no masculinas”.

La interdicción de ver telenovelas (“¡Ahora no me dejan ver ni la de las ocho!”) representa un acto disciplinador que pretende “corregir” su identidad mediante el control del deseo. Sin embargo, también muestra —como sugiere Rojas (2012) en sus estudios sobre narrativa centroamericana— que las identidades no pueden restringirse únicamente mediante prohibiciones culturales, pues estas terminan reafirmando aquello que pretenden suprimir.

6.5.3 Ruptura social desde la inocencia de un niño

Stanziola articula un dispositivo narrativo cercano al de la *bildungsroman* queer: un niño que descubre el mundo desde una sensibilidad que no encaja con la matriz normativa. La novela exhibe cómo la sociedad centroamericana asigna roles rígidos de género: los deportes masculinos, la figura paterna dominante, la represión afectiva, la vigilancia moral. Cuando el psicólogo pregunta: “¿Cuándo fue la última vez que lo llevó al parque a jugar fútbol?” (Stanziola, 2014, p. 147), reproduce el imaginario heteropatriarcal

estudiado por Calvo (2000) y Padilla (2008), según el cual la heterosexualidad se aprende, se inculca y se modela.

La frase “Ustedes se la crearon” (p. 147) evidencia la patologización de la disidencia sexual, fenómeno ampliamente criticado por Sedgwick (1998), quien muestra cómo las estructuras sociales buscan culpables antes que aceptar la diversidad. El niño, lejos de comprender la gravedad que los adultos proyectan, entiende su diferencia desde la curiosidad: “muy pronto, sufriré de algo llamado promiscuidad” (p. 187). La ironía inocente del narrador desmantela la crudeza del discurso heteronormativo.

Al crecer, Jota Jota reconoce que su identidad es incompatible con la sociedad que lo rodea. Como otros personajes queer de la narrativa centroamericana —desde los estudiados por Chacón (2016) hasta los mencionados por Mackenbach (2018)— opta por migrar. La movilidad funciona como un gesto de transculturación: abandonar una cultura que lo sofoca para incorporarse a una que permita su existencia plena. Esta salida del país dialoga con el planteamiento de Kulawik (2014): el sujeto transcultural es aquel que no acepta las fronteras que la cultura le impone y se desplaza para reconstituirse.

La decisión final —irse, como también lo hace Gustavo— no es derrota, sino agencia. Constituye un gesto de afirmación subjetiva que desborda los límites de la normatividad panameña, produciendo la ruptura cultural que sostiene mi hipótesis: el sujeto queer en la narrativa centroamericana emerge siempre en tensión con el discurso hegemónico, pero también como su desenlace crítico, como su punto de quiebre y reconfiguración.

7. La dimensión social y la constitución del personaje queer

La revisión crítica de *Debajo de la cama*, *Labios* y *Hombres enlodados* demuestra que la dimensión social constituye el eje que organiza —y, a la vez, violenta— la vida de los personajes queer en la narrativa centroamericana contemporánea. Desde mi perspectiva teórica, este capítulo ha evidenciado que el personaje disidente no emerge en aislamiento, sino en interacción constante con una matriz cultural que lo produce, lo interroga, lo expulsa y, paradójicamente, le permite crear tácticas de supervivencia. Tal como sostiene Butler (2002), la inteligibilidad del sujeto depende de su ajuste a las normas sociales disponibles; sin embargo, en el caso del sujeto queer, esta inteligibilidad se fractura desde el momento en que su deseo y su expresión contradicen los parámetros hegemónicos de género y sexualidad.

En este sentido, la sociedad heteronormativa centroamericana —marcada por la herencia colonial, el catolicismo como dispositivo moralizador (Bastian, 2005) y la rígida división de los roles de género (Padilla, 2008)— condiciona profundamente la vida de los protagonistas. Este condicionamiento se expresa en múltiples niveles: en la imposibilidad de Eduardo de vivir abiertamente su amor por Alec, en la vida clandestina que Alejandra e Irene deben sostener para conservar sus empleos y su respeto social, o en la vigilancia y la corrección que recaen sobre Jota Jota desde su infancia. Estas tres novelas revelan que la vida queer se desarrolla bajo un régimen de control simbólico que Sedgwick (1998) ha descrito como un sistema epistemológico de visibilidad selectiva, donde lo que se muestra y lo que se oculta constituye un mecanismo de regulación del deseo.

No obstante, el análisis también demuestra que las mismas estructuras sociales que buscan disciplinar al sujeto queer terminan generando espacios para su ruptura. La sociedad aparece así como un dispositivo dual: produce exclusión, pero también reactiva procesos de resistencia. Como expone Eribon (2001), la injuria, el rechazo y la humillación social marcan el cuerpo disidente, pero también lo empujan a reconfigurarse, a moverse, a reinventar su lugar en el mundo. Es justamente en ese movimiento —que puede ser emocional, corporal, espacial o simbólico— donde se inscribe el gesto transcultural descrito por Kulawik (2014) y retomado en mi análisis.

En *Debajo de la cama*, esta movilidad se manifiesta en la capacidad de Alec de transitar fuera de la cultura heteronormativa y crear vínculos afectivos que contradicen el mandato social; en *Labios*, en el modo en que las mujeres protagonistas rearticulan su deseo, rompen con los silencios impuestos a la sexualidad femenina y cuestionan la monogamia como institución del orden patriarcal; y en *Hombres enlodados*, en el modo en que Jota Jota y Javier migran para escapar de un entorno que no ofrece condiciones de posibilidad para la existencia queer. Estos desplazamientos, lejos de ser anecdóticos, revelan —siguiendo a Barrientos Tecún (2018)— cómo las identidades del istmo se configuran dentro de procesos continuos de transculturación, donde el sujeto absorbe, adapta, recibe y rechaza elementos culturales conforme busca su propia forma de ser en el mundo.

Asimismo, la literatura del istmo demuestra, como ha señalado Mackenbach (2018), que la representación de la diversidad sexual funciona como un espacio crítico para dismantelar las narrativas de nación que han excluido históricamente las identidades disidentes. La articulación entre lo público y lo privado, entre lo visible y lo clandestino,

entre el deseo y el miedo, expone los límites del proyecto cultural centroamericano, que continúa reproduciendo discursos segregadores aunque se proclame democrático. Autores como Rojas (2012), Leyva (2010) y Chacón (2016) han insistido en la necesidad de analizar estos discursos sociales no solo como horizontes de opresión, sino como campos de batalla donde el sujeto queer puede reescribir su agencia.

Desde esta perspectiva teórica, sostengo que el personaje queer de estas tres novelas encarna una figura social fracturada, pero también profundamente activa y transformadora. Su ruptura no consiste únicamente en contrariar las normas heterocentradas, sino en revelar, desde su propia existencia, la fragilidad de los sistemas que intentan regular el deseo y la identidad. El personaje queer tensiona el orden social porque no puede —ni quiere— ajustarse plenamente a él; y esta imposibilidad se convierte en la clave crítica que permite leer la literatura centroamericana contemporánea como un espacio de resistencia y de reconfiguración cultural.

En síntesis, la dimensión social no solo condiciona la vida del personaje queer: la vuelve inteligible como figura política, al situarlo como un sujeto que, aunque marcado por la violencia estructural, se desplaza, se resignifica y genera nuevas posibilidades de existencia. Las rupturas que estos personajes encarnan —entre la clandestinidad y el deseo, entre la norma y la subjetividad, entre el adentro y el afuera— constituyen la prueba de que la literatura funciona como un lugar privilegiado para pensar la movilidad cultural, la performatividad del género y la tensión permanente entre el orden y la disidencia en la Centroamérica contemporánea.

Capítulo 2

Dimensión corporal: de la negación del cuerpo a la apropiación

El interés del segundo capítulo reside en examinar cómo la dimensión corporal interviene en la constitución del personaje LGBTQ+ en *Labios* (Echeverría, 2023), *Debajo de la cama* (Luna Garay, 2022) y *Hombres enlodados* (Stanziola, 2014), y cómo esta dimensión opera como una voz alterna que se contrapone al discurso social hegemónico. Si en el capítulo anterior la dimensión social evidenciaba el carácter heteronormativo de las sociedades centroamericanas, en este capítulo se observa cómo el cuerpo se convierte en el lugar donde ese orden se inscribe, se impone, se viola o se resiste.

La dimensión corporal remite, siguiendo a Armando Segura (2007), al “cúmulo de estructuras y manifestaciones de índole social, religiosa, literaria, artística, intelectual, etcétera, de una sociedad específica” (p. 1). Esto confirma que el cuerpo no es solo materia biológica, sino un símbolo donde se concentra la presión social, el tabú, la vigilancia y también los gestos de apropiación subjetiva. Dentro de esta dimensión confluyen componentes físicos, emocionales, sociales, culturales e identitarios que permiten comprender la experiencia corporal como un fenómeno complejo.

En el plano físico, el cuerpo es leído y clasificado según los parámetros culturales de la masculinidad, la feminidad y el deseo. Esto se evidencia, por ejemplo, en *Hombres enlodados*, donde el cuerpo de Jota Jota es patologizado desde la infancia: su “condición” es nombrada sin ser explicada, se convierte en síntoma, foco de vergüenza y objeto de corrección. En *Debajo de la cama*, el cuerpo de Alec adquiere una visibilidad que irrita a la norma: es delgado, sensible, “artístico”, rasgos que sus compañeros y familiares interpretan

como señales de un futuro desviante. En *Labios*, la corporalidad femenina es constantemente vigilada y erotizada, ya sea mediante la mirada del narrador o a través de la valoración social del cuerpo lesbiano.

En el plano emocional, la relación afectiva con el propio cuerpo refleja el conflicto entre deseo y prohibición. Alejandra en *Labios* debe fragmentar su corporalidad entre lo que puede mostrar en público y lo que sólo puede vivir en privado. Eduardo reprime el afecto hacia Alec y su cuerpo se convierte en sede de culpa. Jota Jota interioriza miedo, rechazo y vergüenza social antes siquiera de comprender su propia sexualidad. La emoción se vuelve así una dimensión corporalizada, un modo de experimentar el cuerpo bajo regímenes restrictivos.

En cuanto a la dimensión social y cultural, el cuerpo es aquello que la sociedad clasifica. Butler (2002) afirma que el sexo funciona como norma y como práctica reguladora que “produce los cuerpos que gobierna” (p. 18). De igual forma, autores centroamericanos como Ileana Rodríguez, Marta Casaús, María del Carmen Pérez o Albino Chacón han mostrado cómo en Centroamérica el cuerpo se convierte en un espacio de disciplinamiento vinculado a la moral cristiana, el patriarcado y la familia. En las novelas analizadas, este disciplinamiento es explícito:

- el cuerpo de Jota Jota es corregido mediante peregrinaciones, medicamentos y diagnósticos,
- el cuerpo de las mujeres lesbianas es confinado a espacios privados y clandestinos,
- el cuerpo de Alec se vuelve campo de enfrentamiento entre libertad y vigilancia.

La dimensión identitaria y de género también es central. Butler (2002) explica que la identidad de género no es esencia, sino un proceso de apropiación y repetición normativa. Es decir, el cuerpo se vuelve cuerpo de hombre o de mujer porque se asume una norma. El problema surge cuando esa norma no corresponde con la experiencia interna: allí aparece la ruptura. Así, Alec encarna una expresión de género que sus compañeros perciben como “incorrecta”; Alejandra e Irene viven una corporalidad lesbiana que no se puede exhibir sin riesgo; Jota Jota muestra desde la infancia gestos que cuestionan la masculinidad convencional.

Finalmente, la dimensión política del cuerpo es fundamental. Butler (2002) señala que apropiarse del cuerpo implica un acto en el cual el “yo” se constituye a sí mismo en un espacio de resistencia. Eribon (2001) complementa que la identidad queer surge en tensión con la mirada social que clasifica y degrada. En este contexto, el cuerpo LGBTQ+ es político no porque se declare político, sino porque existe en un espacio que intenta negarlo.

1. La apropiación del cuerpo: entre resistencia y afirmación

La apropiación del cuerpo es un proceso crucial para los personajes LGBTQ+. Implica rechazar el discurso que patologiza, castiga o minimiza su identidad, y adoptar una relación más directa, sana y afirmada con su corporalidad. Butler (2002) habla de la necesidad de asumir el cuerpo como lugar donde se constituye el género, y de cómo esta constitución es siempre vulnerable a apropiaciones alternativas.

En las novelas:

– **Alec** se apropia de su cuerpo al salir del armario, al vivir su sexualidad sin ocultamientos en ciertos espacios, y al narrarse a sí mismo a través de la escritura.

- **Alejandra y Irene** lo hacen al explorar su deseo, al ejercer una sexualidad que rompe el mandato patriarcal de la pasividad femenina.
- **Jota Jota** lo hace desde la resistencia silenciosa: aunque intentan corregirlo, él continúa siendo él mismo, sin comprender por qué debería avergonzarse de sus gestos, gustos o sensibilidad.

Este proceso de apropiación es también una forma de activar visibilidad y comunidad. Como lo plantean Sedgwick (1990) y Eribon (2001), la identidad queer se articula a partir de redes de afecto, solidaridad y reconocimiento. Por eso, cuando Alec encuentra en Eduardo un espacio seguro; cuando Alejandra comparte con otras mujeres un circuito clandestino de deseo; o cuando Jota Jota conoce a Viviana y a Gustavo, se generan modelos que permiten imaginar una vida posible fuera de la condena social.

Asimismo, apropiarse del cuerpo tiene efectos directos en la salud mental. La represión conduce a ansiedad, vergüenza, culpa o depresión —como se observa en Eduardo o en la visión fatalista que los adultos imponen sobre Jota Jota— mientras que la aceptación de la corporalidad queer propicia bienestar y libertad.

Finalmente, la apropiación corporal es una forma de transformación social. Al desobedecer la norma —ya sea besando a alguien del mismo sexo, vistiéndose de una manera no esperada, o simplemente negándose a sentir vergüenza— los personajes producen quiebras en el discurso heteronormativo. Chacón (2016) y Mackenbach (2009) señalan que esta irrupción de cuerpos disidentes constituye una fractura simbólica que reconfigura la literatura centroamericana contemporánea. *Labios*, *Debajo de la cama* y *Hombres enlodados* participan de esa transformación.

2. La negación del cuerpo

La concepción del cuerpo como espacio de riesgo, tentación o pecado no surge de manera homogénea en todas las tradiciones religiosas, pero en el ámbito judeocristiano ha adquirido una influencia determinante en la configuración cultural del cuerpo, especialmente en sociedades fuertemente marcadas por discursos moralizadores como las centroamericanas. Francisco Varo (1984) explica que el pecado no es únicamente una fuerza externa, sino un principio que “obliga al hombre a mantenerse en una lucha constante en su interior” (p. 9). De ahí que, desde la lectura paulina —particularmente en Romanos 7—, el cuerpo aparezca como un territorio ambiguo: simultáneamente espacio de fragilidad y lugar donde opera la posibilidad de redención.

En esta línea, Juan Pablo II (1982) afirmaba que el cuerpo, entendido en la tradición paulina como “aspecto visible del hombre y su pertenencia al mundo visible”, se ve alienado bajo el influjo del pecado, pero también puede ser rescatado mediante la gracia; es decir, la redención corporal es una esperanza inscrita en la experiencia humana. Sin embargo, esta visión redentora convive con lecturas donde el cuerpo es el órgano del deseo, y el deseo —según ciertas interpretaciones cristianas o moralizantes— se vincula al desorden, al exceso o al placer impropio.

A esta tradición religiosa se superpone otra genealogía filosófica, que desde Platón hasta ciertas lecturas modernas ha insistido en la dicotomía cuerpo/mente. Tal como señalan Benítez (2022), Rojas (2022) y Silva (2021), esta matriz dualista sitúa al cuerpo como sede de los apetitos mundanos y a la razón o el espíritu como espacio de lo virtuoso. En culturas atravesadas por este legado, el cuerpo se vuelve sospechoso, vigilado y

regulado. Los discursos de modestia, pureza, decencia y control sexual moldean la percepción de la corporalidad como una entidad que puede extraviar a la persona si no se somete a la norma moral dominante.

Este marco explica por qué, como advierten Zicri Orellana y Pierina Rondanelli (2023), la sexualidad —y particularmente la homosexualidad— tiende a vivirse en clave de culpa, pecado o miedo en sociedades patriarcales y heterocentradas. Las autoras muestran que la identidad homosexual se desarrolla en un proceso progresivo que abarca desde la experiencia corporal del deseo hasta su comprensión interna, y de ahí hacia la afirmación social. La cifra que ofrecen —un promedio de quince años entre el despertar del deseo y la consolidación de una identidad positiva— evidencia la dimensión emocional, afectiva y corporal del proceso, marcado casi siempre por aislamiento, incertidumbre y miedo.

Históricamente, este peso moral tuvo ligeros desplazamientos en la década de 1970, cuando ciertos sectores católicos comenzaron a utilizar el término “homosexualidad” en lugar de “sodomía”, reconociendo que la orientación sexual formaba parte de la identidad humana, aunque manteniendo la condena de los actos (Orellana et al., 2023). Sin embargo, estos avances fueron abruptamente revertidos con la irrupción del VIH-Sida, interpretado por sectores conservadores como castigo divino, lo que reactivó discursos patologizantes y reforzó la asociación entre homosexualidad, enfermedad y pecado.

Ricardo Llamas (2023) ayuda a profundizar esta genealogía al demostrar que el control del cuerpo ha sido un mecanismo histórico de dominación. Desde la esclavitud hasta la subordinación femenina, los cuerpos se clasifican, se jerarquizan y se reducen a funciones instrumentales. La lógica patriarcal asigna roles corporales específicos: la mujer

como reproductora y cuidadora, el hombre como fuerza productiva y racional. En ese marco, el cuerpo homosexual se construye como desviación y amenaza, susceptible de ser corregido mediante castigo moral, terapia médica o vigilancia social.

La literatura centroamericana ha registrado consistentemente estas lógicas. Estudios de Ileana Rodríguez (1996), Werner Mackenbach (2009) y Víctor Hugo Rojas (2014) señalan que la corporalidad en la narrativa regional está atravesada por los dispositivos de control colonial, patriarcal y religioso. El cuerpo queer, en particular, es representado como espacio sancionado: visible solo como chiste, como monstruosidad o como pecado. En consecuencia, su negación —a través del silencio, la interiorización de la culpa o la autocensura— constituye una estrategia de supervivencia en sociedades profundamente heteronormativas.

Desde esta perspectiva, los personajes LGBTQ+ de *Debajo de la cama*, *Hombres enlodados* y *Labios* emergen precisamente en la zona de conflicto donde el cuerpo se vuelve un territorio disputado. Butler (2002) explica que el imperativo heterosexual produce cuerpos como “normales” únicamente en la medida en que la conducta sexual coincide con las expectativas de género; aquellos cuerpos que no encajan quedan fuera de la inteligibilidad cultural. Eribon (2000), por su parte, señala que la injuria y la humillación funcionan como recordatorios permanentes de la marginación del cuerpo homosexual: no solo se lo nombra como inferior, sino que se le recuerda constantemente su expulsión simbólica del orden social.

En este sentido, la negación del cuerpo queer —ya sea desde la moral religiosa, la disciplina médica o la cultura patriarcal— constituye uno de los mecanismos más violentos

de producción de subjetividad. Como plantea Sedgwick (1990), el armario no es solo un espacio mental o discursivo: es también una tecnología corporal, un régimen que regula la postura, la voz, la gestualidad, la apariencia y los afectos.

Desde aquí puede afirmarse que los cuerpos narrados en las tres novelas funcionan como dispositivos críticos: en ellos se inscribe la violencia simbólica de la norma, pero también la resistencia. La negación corporal se convierte en el punto de partida para los posteriores procesos de apropiación, performatividad y afirmación sexual que constituyen la trayectoria identitaria de los personajes.

3. *Debajo de la cama: el nicaragüense que se niega a sí mismo*

Judith Butler (2002) plantea que el sexo no es un dato previo ni natural, sino una producción obligada, efecto regulado por normas culturales que “fijan los límites de inteligibilidad del cuerpo” (p. 18). En este marco, la correlación entre cuerpo-sexo-género-deseo es una exigencia del orden heterosexual, no una verdad ontológica. Cuando un sujeto rompe esa correlación, lo que emerge es una “crisis de inteligibilidad” (Butler, 2002, p. 19): el cuerpo deja de ser legible dentro del régimen normativo, generando miedo, violencia y mecanismos de corrección.

Este marco teórico permite comprender la dinámica central de *Debajo de la cama* (Luna, 2022): la negación del cuerpo y del deseo como estrategia de supervivencia en un contexto heteronormativo rígido, profundamente marcado —como señalan Mackenbach (2012) y Leyva (2018)— por la vigilancia social, la moral católica y las economías del silencio que definen las sexualidades no normativas en Centroamérica.

3. 1 Negación pública / deseo privado: los verdugos-amantes

La novela expone múltiples personajes que niegan sistemáticamente su cuerpo, su deseo y su subjetividad sexuada, incluso cuando viven prácticas homoeróticas intensas. Los casos paradigmáticos son Rocco y Antonio, antiguos compañeros de Alec, cuyos cuerpos y deseos se encuentran atravesados por la violencia de la norma heterosexual:

“Su encantamiento duró muy poco, pues esos dos se convirtieron en su peor pesadilla durante su secundaria” (Luna, 2022, p. 5).

La injuria —explica Eribon (2000)— funciona como un dispositivo de dominación que reafirma la posición de superioridad del agresor y coloca al sujeto homosexual en el lugar de lo abyecto (pp. 55–56). Así ocurre en la novela: Rocco y Antonio performan la masculinidad hegemónica (Sedgwick, 1990) como mecanismo defensivo, humillando a Alec para ocultar su propio deseo.

Sin embargo, la narración revela la doble vida que ambos llevan: “Las consecuencias más caras las pagaban los indecisos, no él” (Luna, 2022, p. 10).

“Claro que Antonio lo recordaba bien, pero era el tipo de cosas que no podía admitir en voz alta” (Luna, 2022, p. 10).

El silencio y el secreto son parte constitutiva de la sexualidad en sociedades heteronormativas. Como señala Rojas (2016), la masculinidad centroamericana está sostenida por un “mandato de ocultamiento” (p. 48), que penaliza cualquier gesto de disidencia corporal.

3. 2 Demián: el cuerpo como mercancía y la masculinidad como performance

Otro personaje que revela esta negación es Demián, quien combina virilidad performada, consumo de drogas y homoerotismo instrumental. Para él, el cuerpo funciona como un recurso económico: “Yo no soy gay. [...] Esto con Mauricio es una etapa, un método de supervivencia” (Luna, 2022, p. 168).

Este discurso ilustra lo que Chacón (2016) ha identificado en la narrativa centroamericana: el homoerotismo clandestino, producto del choque entre deseo y mandato heteropatriarcal. Demián se presenta como heterosexual, pero en la práctica transita entre cuerpos masculinos y femeninos, fracturando el régimen normativo. Sin embargo, lo hace sin apropiarse de su cuerpo: lo niega al reducirlo a mercancía, y niega su deseo al asignarlo a la categoría de “etapa”.

3. 3 Gabriela: maternidad como negación del cuerpo lesbiano

Gabriela representa otro tipo de negación: aquella que surge por la presión social y familiar. Tras quedar embarazada, decide casarse con Fabio y renunciar a su identidad lesbica/bisexual: “Mis papás van a estar tranquilos si me caso... yo no importo” (Luna, 2022, p. 65).

En este fragmento se articula lo que Butler (2002) denomina la “coerción reproductiva del régimen heterosexual”, por la cual el cuerpo femenino es apropiado para garantizar la continuidad de la familia y del orden moral. Gabriela se niega a sí misma, pero también pierde propiedad sobre su cuerpo, que pasa a ser instrumento de una maternidad

obligada. Esta doble negación ejemplifica lo que Llamas (2023) denomina “reducción social del cuerpo” bajo lógicas de control patriarcal.

3. 4 Eduardo: del proceso de aceptación a la anulación total del cuerpo

Eduardo encarna la tragedia de la negación absoluta del cuerpo y del deseo. Su proceso de aceptación avanza lentamente al lado de Alec, pero la persecución de Michelle y el temor a la mirada familiar revelan su fragilidad frente al sistema. La escena en la que Alec debe esconderse debajo de la cama sintetiza la tensión entre deseo y norma:

“Eduardo se desvistió dándome la espalda; aun así podía ver la vergüenza en su cara” (Luna, 2022, p. 237).

La vergüenza —como señala Eribon (2000)— es uno de los afectos centrales que el régimen heteronormativo impone sobre los sujetos homosexuales, constituyéndolos desde la inferioridad y el secreto.

La negación corporal de Eduardo alcanza su punto máximo cuando debe enfrentar a sus padres. Tras su muerte en un accidente que la novela sugiere como producto del shock moral, Eduardo elige cancelar la posibilidad de vivir su deseo y adopta la vida heterosexual como acto expiatorio, casándose con Michelle: “Eduardo aceleraba... cuando el auto de sus padres se estrellaba...” (Luna, 2022, p. 253).

Esta renuncia total a su cuerpo evidencia lo que Butler (2002) denomina “formación coercitiva del sujeto”: Eduardo deviene inteligible solo cuando sacrifica su deseo.

4. *Labios*: el narrador que niega los cuerpos

Judith Butler (2002) señala que el cuerpo femenino ha sido históricamente producido por discursos que lo fijan dentro de la heterosexualidad obligatoria. Es decir, la subjetividad de la mujer se articula bajo un régimen de inteligibilidad que la hace legible solo en tanto objeto de deseo masculino. Desde este marco, el cuerpo femenino no se pertenece a sí mismo: se inscribe en una cadena de apropiaciones simbólicas —primero del padre, luego del marido, finalmente de los hijos— donde la negación del propio cuerpo es continua. Butler afirma que dicha prohibición regula la frontera entre lo masculino y lo femenino al asegurar que la corporalidad femenina opere como un territorio subordinado al deseo del varón (p. 89).

Esto coincide con lo propuesto por Monique Wittig (1992), quien expone que la categoría “mujer” es una construcción política del sistema heterosexual, un régimen que convierte los cuerpos femeninos en objetos de uso y circulación. Desde su planteamiento, la heterosexualidad no es una orientación sexual, sino un régimen político que produce cuerpos significantes para el patriarcado. En este sentido, *Labios* (2023) reproduce ese sistema al inscribir la experiencia lésbica dentro del marco narrativo de un narrador masculino que observa, organiza y erotiza los cuerpos desde su propio centro de poder.

Laura Mulvey (1975) denomina *male gaze* a esta mirada estructural que transforma a las mujeres en objetos visuales y en fetiches para el placer del sujeto masculino. Aunque en la novela las protagonistas son mujeres lesbianas, la estructura narrativa mantiene ese punto de vista masculino: las escenas íntimas son mediadas por el deseo del narrador, que interpreta y erotiza los cuerpos para sí. Por ello, la apropiación femenina del deseo queda

anulada: lo que podría ser una escena de agencia sexual lésbica se resignifica como espectáculo para una mirada masculina que simbólicamente captura y coloniza esos cuerpos.

Eve Kosofsky Sedgwick (1985) advierte que la heterosexualidad normativa produce un mecanismo de vigilancia constante sobre las relaciones homosociales y homoeróticas. En *Labios*, la vigilancia se manifiesta en el hecho de que el narrador no puede concebir la sexualidad de las protagonistas fuera de su propio marco interpretativo: él convierte el deseo femenino en un discurso filtrado por su frustración y fantasía. En este sentido, la lesbicidad queda representada como una extensión de la economía heterosexual, no como una experiencia autónoma.

Este gesto se observa claramente en el fragmento donde describe a Irene dormida:

La veo desde varios rincones del cuarto, intento comprenderla en su conjunto: Irene cobra una belleza fulgurante y especial cuando duerme, pero eso solo yo lo sé [...] nunca podré acostarme con Irene pues Irene es sencillamente lesbiana. [...] Me gusta hablar de la mujer como si se tratase de una quintaesencia [...] encubro intelectualmente el hecho de que no podré jamás acostarme con todas las mujeres de este mundo. (Echeverría, 2023, p. 18)

Aquí, como señala Adriana Cavarero (1995), lo que se revela es una apropiación de la voz narrativa que bloquea la *unicidad corporal* de las mujeres —su derecho a narrarse desde sí mismas— y las devuelve a una gramática patriarcal donde la mujer existe únicamente en relación con el deseo masculino. El yo narrador se convierte entonces en el

centro epistémico desde el cual se valida o invalida la existencia erótica de las protagonistas.

Por otro lado, el deslizamiento de roles que aparece en la relación entre Irene y Alejandra —Irene asociada a la pasión, al desbordamiento, a la violencia; Alejandra inscrita en la afectividad y el vínculo emocional— retoma el patrón que Gayle Rubin (1984) denomina “sistema sexo/género”: la traslación de estereotipos heterosexuales hacia relaciones homosexuales mediante la masculinización de una figura y la feminización de la otra. En vez de subvertir el binarismo, la novela lo reproduce; el sistema se reitera al interior de una relación que debería escapar de él.

Este procedimiento también coincide con lo indicado por Teresa de Lauretis (1987), quien advierte que muchas representaciones de lesbianas en la literatura occidental terminan reinscribiendo la masculinidad como fuerza dominante, incluso cuando los personajes son mujeres. Irene encarna esa lógica: su violencia, su impulsividad y su energía “masculina” no son disruptivas, sino una copia del modelo patriarcal.

De igual forma, Michel Foucault (1976) señala que el cuerpo es moldeado por dispositivos de poder que producen subjetividades dóciles. En *Labios*, los cuerpos de Irene y Alejandra no logran escapar del dispositivo patriarcal del narrador: son descritos, sexualizados y ordenados desde un discurso que fija sus límites y su significado. El cuerpo lésbico, que debería ser un espacio de apropiación y libertad identitaria, es reabsorbido por la matriz heterosexual que determina cómo deben ser leídos esos cuerpos.

5. La negación del cuerpo y la condena eterna en *Hombres enlodados*

La condena eterna y la noción de pecado constituyen un eje recurrente en la novela de Stanziola (2014), pues el autor representa una sociedad profundamente inmersa en creencias religiosas que restringen la capacidad del individuo para ser dueño de su cuerpo y de su destino. En este sentido, Adolphe Geshé (2014) sostiene que la salvación del alma depende de lo que se haga en la tierra y de las condiciones carnales que ella impone: “Camino permitido, o hecho posible, porque nuestro cuerpo es incluso aquel mismo que el Verbo de Dios ha elegido” (p. 225). La corporalidad se convierte así en el espacio privilegiado para la redención, pero paradójicamente solo se accede a esa redención mediante la negación del cuerpo mismo. El cuerpo cristiano, entendido desde esta perspectiva, no es el *cuerpo para la muerte (zum Tode)* que identifica la teología veterotestamentaria o la filosofía heideggeriana, sino un *cuerpo para la vida (zu Leben)*, un cuerpo para Dios que debe disciplinarse para dejar de ser fuente de pecado.

Geshé (2014) profundiza en esta idea al afirmar que el cuerpo pertenece a Dios porque es a través de la encarnación —el Verbo hecho carne— que la divinidad accede a la fragilidad humana. Al mostrar esa “brecha abierta” en la corporalidad divina (p. 227), el autor insiste en que solo entregando el cuerpo a Dios es posible resistir el pecado; quien no lo hace está destinado a caer en la tentación y a perder la salvación eterna.

Esta visión teológica se refleja desde las primeras páginas de la novela, donde la religiosidad panameña opera como marco que regula la vida íntima, familiar y médica de Jota Jota. La influencia religiosa es tan dominante que incluso la medicina reproduce categorías morales para diagnosticar y corregir la “condición” del niño. De ese modo, la

novela expone lo que Foucault (1976) denomina *biopoder*, es decir, el conjunto de dispositivos sociales —médicos, religiosos, jurídicos— que intervienen en los cuerpos para normalizarlos y someterlos a los valores dominantes.

En una escena significativa, Jota Jota narra: “Tengo una Digoxina en la cima de la lengua. [...] Mi papi apuesta a los poderes de Santa Rita, ‘la santa de las causas perdidas, papacito’” (p. 21). Aunque no presenta ningún problema cardíaco, los doctores insisten en medicarlo bajo la premisa de que su “condición” podría agravarse. La patologización del cuerpo del protagonista es evidente: lo que no encaja en la matriz heterosexual cristiana es reinterpretado como un trastorno, siguiendo la lógica que describe Eribon (2000) sobre la forma en que las sociedades heteronormativas convierten la diferencia sexual en una marca de inferioridad, anomalía o peligro social.

El cuerpo de Jota Jota, por tanto, es negado mediante dispositivos médicos y religiosos que lo clasifican como pecaminoso. La homosexualidad aparece figurada no solo como desviación moral, sino como un camino hacia la muerte simbólica y la deshonra familiar. Bajo esta lógica, cualquier signo de feminidad o expresión de género divergente se convierte en evidencia del “pecado” que lo amenaza. La medicina se pone al servicio de este régimen normativo, imponiendo exámenes, controles y tratamientos destinados a corregir aquello que, para los adultos, constituye un peligro moral.

El prolongado itinerario de diagnósticos —que incluye internistas, ortopedas, endocrinólogos, enfermeras e incluso un iridólogo— pone en evidencia la maquinaria disciplinaria que busca corregir el cuerpo del niño:

“El internista recomendó, ‘hombres con cuadros como este tienden a, bueno, excitarse mucho. Lo mejor será una dosis de por vida de Digoxina’. [...] La endocrinóloga [...] concluyó que, a pesar de que los exámenes no mostraban nada anormal, lo mío era hormonal. ¿Dosis? Pastillitas de zinc y sancocho de pescado diario” (Stanziola, 2014, pp. 154–164).

Esta escena resume lo que Foucault describe como *medicalización de la diferencia*: convertir lo diverso en enfermedad para justificar su corrección. El cuerpo del niño es tratado como un campo de batalla donde se libra la guerra entre pecado y redención, entre normalidad y desviación.

Además, la novela muestra cómo el discurso religioso se combina con un discurso patriarcal y colonial que, siguiendo a Rita Segato (2016), busca controlar la sexualidad como una forma de mantener el orden social. Para la familia, el cuerpo de Jota Jota no es suyo, sino un territorio que debe disciplinarse para cumplir con el ideal de masculinidad hegemónica; de lo contrario, quedaría asociado a lo abyecto, en el sentido que plantea Kristeva (1988), aquello que la sociedad expulsa porque amenaza sus límites y sus significados.

“La Condición médica de Juan José es el resultado de un conjunto de enfermedades. Es un síndrome que está atacando su cuerpo” (p. 164), afirma uno de los especialistas, reforzando la idea de que la homosexualidad es una presencia invasiva que debe combatirse. Se trata de una negación sistemática de su corporalidad, que coincide con lo planteado por María Lugones (2008) respecto del *sistema colonial de género*: un entramado

que obliga a cuerpos disidentes a negar su identidad para sobrevivir dentro de una matriz cultural que rechaza la diversidad sexual.

Mientras permanezca en Panamá, Jota Jota está condenado a tratamientos, silencios y vigilancia, pues su “condición” representa, para los adultos, una amenaza moral y social. Para él, en cambio, no es una enfermedad ni un castigo, sino simplemente su manera de ser. La única salida posible, entonces, es la migración: abandonar el país para recuperar la autonomía sobre su cuerpo y su deseo. Así, la novela muestra que la negación corporal no solo oprime, sino que también impulsa la búsqueda de un espacio donde la subjetividad pueda existir sin ser patologizada.

6. El homoerotismo: la transgresión de la corporalidad

Antes de analizarlo en las novelas, es necesario precisar el concepto de *homoerotismo*. Se entiende por este término la atracción erótica, afectiva y/o sentimental entre personas del mismo sexo. No obstante, más que una simple preferencia sexual, el homoerotismo funciona como un dispositivo simbólico que desafía las normas de género y sexualidad en contextos socioculturales heteronormados. Por ello, su potencia transgresora varía según el marco histórico y cultural en el que emerge. En sociedades profundamente regidas por modelos patriarcales, religiosos y binarios, el homoerotismo no solo se percibe como una desviación, sino como una amenaza al orden social.

Didier Eribon (2000) insiste en que vivir la sexualidad diversa implica enfrentar un mundo construido para la heterosexualidad, aun cuando los tiempos hayan avanzado. Asumirse como homosexual “compromete toda la existencia de un individuo” —familia, vínculos, trabajo, proyección social— porque supone romper con la matriz que define qué

cuerpos y deseos son válidos (p. 27). Por ello, el homoerotismo no solo revela la vulnerabilidad a la que se enfrentan los sujetos LGBTQ+, sino también la violencia estructural que produce su exclusión.

Desde esta perspectiva, el homoerotismo revela, expone y desnuda la homofobia social. Su sola existencia pone en evidencia la arbitrariedad de las normas que sostienen la heterosexualidad obligatoria. Cuando un cuerpo desea a otro cuerpo del mismo sexo, irrumpe en lo que Judith Butler (2002) llama “la matriz heterosexual”, un régimen que regula la inteligibilidad de los cuerpos y que solo acepta ciertas combinaciones sexo-género-deseo. Por ello, el homoerotismo abre grietas en la hegemonía al cuestionar los límites de lo “normal”, lo “moral” y lo “aceptable”.

El homoerotismo también trastoca las nociones normativas de familia y afectividad. Las relaciones entre personas del mismo sexo obligan a redefinir la organización familiar, la crianza, la convivencia y la ética del cuidado, desmontando la estructura rígida de la familia heterosexual nuclear. Este desplazamiento desestabiliza lo que Sara Ahmed (2006) denomina *orientaciones heteronormativas*, es decir, los caminos sociales ya trazados hacia donde deben dirigirse los cuerpos.

Asimismo, a lo largo de la historia cultural, el homoerotismo ha sido motor fundamental de producción artística. Desde la poesía grecolatina, pasando por la literatura modernista y las vanguardias, hasta la narrativa contemporánea latinoamericana, las representaciones homoeróticas han cuestionado los límites de la sexualidad y enriquecido la comprensión de los afectos y los deseos. Como señala Butler (2002), toda construcción de género está atravesada por un núcleo de “materialidad irreductible” que el discurso

normativo intenta fijar como natural, pero que las prácticas homoeróticas ponen en evidencia como profundamente cultural (p. 54).

En síntesis, el homoerotismo transgrede porque revela la contingencia de las normas sexuales, confronta la discriminación y abre posibilidades de existencia que se apartan de la rigidez patriarcal. Su presencia no solo desacomoda las estructuras sociales, sino que marca la dirección de transformaciones culturales más amplias.

6. 1 Literatura, cuerpo y homosexualidad

Segura (2007) subraya que, en las últimas décadas, la producción literaria centrada en sujetos homosexuales ha crecido de manera notable, al punto de que términos como *literatura gay*, *danza gay* o *teatro gay* han pasado a formar parte del repertorio cultural cotidiano. Sin embargo, el autor advierte que esta proliferación debe leerse siempre situada dentro de sus coordenadas socioculturales específicas. La literatura LGBTQ+ no surge en el vacío, sino en tensión con los sistemas de normatividad sexual que históricamente han definido qué cuerpos merecen ser representados.

Segura (2007) afirma que esta literatura opera sobre una doble premisa: “poder escribir” y “poder decir”. Es decir, no basta con la existencia del sujeto homosexual en el mundo narrado; la obra debe construir un espacio donde el cuerpo disidente pueda articularse estéticamente y reclamar su derecho a significar. En este sentido, la literatura se convierte en un espacio de emancipación simbólica capaz de contradecir las imposiciones de la “realidad real”.

Chaichumporn (2018), por su parte, argumenta que el cuerpo homosexual en América Latina es construido como un cuerpo “deformado”, sometido simultáneamente a la vigilancia religiosa, social y política. El cuerpo gay —o lésbico, o bisexual, o trans— es leído como una anomalía dentro del sistema heterosexual, en el cual la normalidad se define según criterios reproductivos, morales y funcionales. Este cuerpo es “desnaturalizado”, convertido en objeto de sospecha o corrección, precisamente porque se aparta del ideal heteronormativo.

La literatura, al representar estos cuerpos, puede reproducir o subvertir estas lógicas. En muchos casos, el personaje homosexual aparece inicialmente como subordinado, marcado por el estigma o la clandestinidad; sin embargo, la narrativa abre vías de apropiación y resignificación del cuerpo, rompiendo con la mirada heteronormada. Aquí es útil la lectura de Leo Bersani (1987), quien señala que la sexualidad gay —vistas desde la hegemonía— es asociada con el exceso, la pérdida del yo, la anti-socialidad; pero precisamente esa lectura evidencia el temor del orden patriarcal a aquello que desestabiliza su centro.

Del mismo modo, Guy Hocquenghem (1972) advierte que la homosexualidad cuestiona la organización misma del deseo en el capitalismo patriarcal, pues no reproduce los roles ni las funciones que este sistema espera del sujeto masculino/femenino. En consecuencia, la literatura que presenta homoerotismo también confronta las bases político-económicas del género.

Así, el cuerpo LGBTQ+ en la literatura se convierte en un espacio de conflicto y negociación: un campo donde se disputan significados, donde se desafía la moral dominante y donde se construyen nuevas formas de subjetividad.

6. 1. 2 Homoerotismo: el cuerpo masculino en *Debajo de la cama*

En *Debajo de la cama* (Luna, 2022), el homoerotismo se manifiesta como un espacio de tensión entre deseo y censura. Como explica Cornejo (2009), el lenguaje de condena hacia la homosexualidad funciona como un mecanismo disciplinario que refuerza el sistema binario y excluye cualquier forma de deseo no alineado con la heterosexualidad. En la novela, este lenguaje reprobatorio atraviesa las interacciones entre los jóvenes, moldeando sus prácticas sexuales.

Uno de los ejemplos más claros es la relación adolescente entre Alec, Rocco y Antonio. Ambos jóvenes se permiten encuentros sexuales con Alec, pero niegan cualquier gesto asociado a la intimidad —como los besos— porque esto, desde su perspectiva heteronormativa, “es de maricones”. Luna (2022) explica que estos personajes aceptan el contacto sexual solo como “juego”, siempre y cuando no comprometa su masculinidad ni su rol activo: “asumieron sus papeles de machos activos, sin intercambiar besos ni ‘mariconadas’ de ese tipo” (p. 6).

Alec, por su parte, experimenta una atracción profunda por ellos, marcada por la asociación cultural entre masculinidad y deseo. La presencia corporal de estos jóvenes atléticos opera como un afrodisiaco: “hombres atléticos con tanta energía homosexual contenida, toda para él” (p. 7). Sin embargo, esta disponibilidad sexual no implica reconocimiento ni afecto; Alec es reducido a un instrumento para que estos muchachos

experimenten sin “culpa”, un cuerpo útil para satisfacer deseos prohibidos sin consecuencias sociales.

Este tipo de encuentro refleja lo que Sedgwick (1998) llama “el régimen epistemológico del armario”: una cultura que permite ciertos contactos sexuales entre hombres siempre y cuando permanezcan sin nombre, sin discurso, sin reconocimiento. Mientras más silencio y secreto rodee la práctica, más puede tolerarse desde la heteronormatividad.

Las escenas homoeróticas entre Alec y Rocco, y posteriormente entre Alec y Eduardo, también revelan una estructura desigual de poder. Rocco es presentado con lenguaje animalizado —“semental en celo”— reforzando el estereotipo del “macho activo”, mientras que Alec aparece como delicado, receptivo, pasivo. Esta es una codificación cultural muy arraigada, donde la homosexualidad masculina se representa desde roles binarios que reproducen la lógica heterosexual.

Otro ejemplo relevante es el encuentro entre Demián y Gerardo. Allí el homoerotismo no nace del deseo, sino de un intercambio desigual: Demián entrega su cuerpo como forma de pago por los favores económicos recibidos. Esto concuerda con la lectura de Foucault (1976) sobre el modo en que los cuerpos son administrados, regulados y convertidos en moneda dentro de relaciones de poder. “No opuso resistencia”, escribe Luna (2022), evidenciando que el cuerpo funciona aquí como objeto de transacción.

El caso de Alec y Eduardo, en contraste, muestra un homoerotismo basado en la reciprocidad del deseo. Desde su primer encuentro —sudoroso, impulsivo, cargado de tensión— hasta las escenas de seducción posteriores (como la famosa escena de la

manzana), se evidencia un erotismo más libre. Pero incluso en este vínculo, Eduardo permanece atado al anonimato y a la doble vida, confirmando la tesis de Eribon (2000): el deseo homosexual solo puede vivirse parcialmente en sociedades que exigen ocultamiento.

La escena de la manzana, en la que Eduardo deja caer la toalla y da inicio al acto sexual, evidencia cómo el cuerpo masculino se convierte en objeto de seducción y agencia. Pero, simbólicamente, también muestra la tensión entre deseo y prohibición: la manzana como metáfora bíblica remite al pecado original, reforzando que para Eduardo el erotismo con Alec sigue siendo algo clandestino, transgresor, peligroso.

6.1.3 Mujer y sexualidad en la novela Labios

Sheila Jeffreys (1993) señala que, en el marco de la sexología de los años ochenta, el lesbianismo se clasificó como un comportamiento sexual no heteronormativo más, junto a los varones gays, los pedófilos, los transexuales o los diversos tipos de fetichistas. Esta clasificación no solo patologiza la diferencia sexual, sino que subsume la experiencia lésbica dentro de una gramática pensada desde y para el deseo masculino: la homosexualidad femenina se concibe como un derivado de prácticas masculinas, y las mujeres aparecen sobre todo como víctimas o como objetos de dichas conductas.

Desde esta lógica, la industria pornográfica incorpora el lesbianismo como un “recurso novedoso” y rentable. Para Jeffreys (1993), el sexo lésbico, en tanto producto visual, se vuelve extremadamente lucrativo a condición de ser reformulado según el modelo de cosificación sexual hegemónico. La sexualidad lesbiana debe adaptarse así a una economía libidinal centrada en el consumo masculino, en la que se requieren cuerpos femeninos disponibles como espectáculo. De allí que se reconstruya una “sexualidad

lésbica” funcional al mercado: despolitizada, desanclada de vínculos afectivos y orientada a satisfacer el deseo de un observador heterosexual. La autora resume esta torsión paradójica afirmando que “la revolución sexual lesbiana apresó a las lesbianas sometiéndolas sexualmente también a ellas” (Jeffreys, 1993, p. 14). Lo que se presenta como liberación termina, en muchos casos, reproduciendo los intereses de la supremacía masculina.

En este sistema de supremacía masculina, la construcción del sexo femenino se articula como erotización de la subordinación de las mujeres (Jeffreys, 1993). La pornografía lésbica comercial instituye una imagen heterosexuada de la intimidad femenina: cuerpos femeninos diseñados para la mirada masculina, prácticas sexuales coreografiadas según códigos patriarcales y una puesta en escena del deseo que privilegia la disponibilidad y el exhibicionismo. El lesbianismo, en este registro, se vuelve un producto para el ojo masculino, no una experiencia autónoma de mujeres que desean a otras mujeres.

Esta ambivalencia teórica se conecta con la historia misma de las representaciones de la homoerótica femenina. Eukene Lacarra (2011) destaca que, aunque desde los años ochenta han proliferado los estudios sobre homosexualidad, la mayor parte se ha centrado en relaciones entre varones, consolidando una asociación casi automática entre “homosexual” y “hombre”. Las sexualidades entre mujeres aparecen mucho menos documentadas, no solo por dificultades de archivo, sino porque durante siglos han sido silenciadas. Lacarra recupera referencias tempranas a prácticas homoeróticas femeninas en penitenciales y textos normativos de los siglos VII y VIII, donde se distingue entre “fornicación” y “copulación contra natura”. En el siglo XII se consideraba menos grave el encuentro sexual entre mujeres que las prácticas sodomíticas masculinas: el Penitencial de Teodoro de Tarso prescribe tres años de penitencia para mujeres que fornican entre sí,

frente a siete años para los hombres. Con todo, las relaciones homoeróticas, tanto masculinas como femeninas, se vinculan a movimientos heréticos y desviaciones doctrinales.

Un dato clave que subraya Lacarra (2011) es que los pocos textos que aluden explícitamente a relaciones homoeróticas femeninas forman parte, casi siempre, de discursos masculinos: la sátira, la invectiva, la burla o el insulto. La experiencia lésbica aparece mediada por una voz masculina que la describe desde afuera, reforzando estereotipos o asociándola al exceso, la comicidad o la desviación. Este patrón discursivo resulta útil para leer lo que sucede en *Labios*, donde la sexualidad entre mujeres es narrada y filtrada por una conciencia masculina.

En la misma dirección, Karol Valderrama (2018) observa que la noción de homoerotismo ha sido históricamente construida con una carga semántica negativa, enraizada en predisposiciones patriarcales y occidentalizadas. En sociedades conservadoras, el homoerotismo se convierte en tema tabú y se reduce a “representaciones desviadas” del amor, la desnudez, el sexo y el deseo entre personas del mismo sexo. Cuando esas representaciones se centran en cuerpos y deseos femeninos, “pareciera ser imperativo pensarlos, exhibirlos y comercializarlos desde perspectivas heteronormativas” (Valderrama, 2018, párr. 5). Es decir, incluso el erotismo entre mujeres es colonizado por un guion heterosexual que lo interpreta, lo ordena y lo rentabiliza.

Valderrama (2018) recuerda que las construcciones binarias de género y de fantasía sexual se inscriben en una matriz patriarcal; lo femenino se configura como lo disponible, lo decorativo, lo emotivo. En Centroamérica, como han señalado autores como

Mackenbach, Rojas o Albino Chacón, el peso de la colonización española, la moral católica y los códigos de género conservadores ha consolidado una cultura heteronormativa que organiza las identidades y los afectos según modelos rígidos. De esta manera, los productos culturales tienden a privilegiar imágenes que reafirman la moral dominante y relegan o distorsionan las experiencias disidentes, construyendo arquetipos de feminidad, masculinidad y deseo fuertemente normados.

En ese contexto, la sexualidad lésbica se convierte con frecuencia en fetiche masculino: un espacio donde la mujer sigue siendo objeto sexual al servicio del deseo del hombre, aunque el relato aparente centrarse en vínculos entre mujeres. En *Labios*, de Maurice Echeverría (2023), esta operación se hace particularmente visible: una voz narrativa masculina observa, comenta, erotiza y reordena los encuentros entre mujeres, convirtiéndolos en escenas que alimentan un deseo masculino voyerista.

El inicio de la novela marca de inmediato este registro. La primera escena presenta una situación erótica sostenida por un consumo explícito de pornografía lésbica: “Alquilieron películas porno con lesbianas de todos los colores, luego se hundieron en una cogida insolente y calculada” (p. 2). Antes incluso de que se nombren los cuerpos de Irene y BB, el texto introduce el dispositivo pornográfico como mediación del deseo. El sexo entre ellas aparece atravesado por imágenes industriales del erotismo entre mujeres, imágenes construidas desde el mercado y para el ojo masculino.

El narrador se detiene en la descripción de la pantalla: “En la enorme pantalla del televisor —es enorme, estamos en la casa de BB— se ha establecido una vagina hermosa, grande, abierta, depredadora” (Echeverría, 2023, p. 2). Los adjetivos “hermosa”, “grande”,

“abierta”, “depredadora” revelan una mirada que no es neutra: el órgano femenino aparece monumentalizado, convertido en figura amenazante y fascinante a la vez. Esta voz narrativa construye la vagina como objeto de contemplación y deseo, inscrito en un discurso patriarcal donde lo femenino es, ante todo, superficie erótica disponible. El encuentro lésbico entre Irene y BB se presenta como un acto de deseo, pero mediado por el imaginario pornográfico, y rápidamente se recubre de culpa: “Irene es ahora mismo una madeja de culpa, lujuria, pánico, abatimiento, duda, tristeza, fascismo” (p. 10). El placer se narra, pero se sanciona.

Más adelante, aparece otra escena homoerótica en forma de fantasía masturbatoria. Alejandra imagina a una bailarina francesa y se masturba pensando en ella: “La imagina, fantasea, se masturba acaso. Es una masturbación que empieza lento, y luego se vuelve francamente desesperada, lacerante” (Echeverría, 2023, p. 11). Espitia y Torres (2017) recuerdan que, históricamente, la masturbación ha sido estigmatizada por la moral cristiana como práctica “improductiva”, desvinculada de la procreación, especialmente en el caso de las mujeres. Por ello, la masturbación femenina se asocia a la culpa, el secreto y la transgresión. En este pasaje, Alejandra pasa de la suavidad inicial a un gesto “desesperado, lacerante”, lo que sugiere no solo deseo, sino también enojo y tensión acumulada: su autoerotismo es una respuesta a la infidelidad de Irene, una forma de procesar la rabia y, al mismo tiempo, de apropiarse de su propio cuerpo.

Como señalan Guarín et al. (2019), la masturbación se vincula directamente con indicadores de salud sexual y puede ser un signo importante de la función sexual femenina. Frente a una tradición que ha relegado a la mujer a un rol pasivo y reproductivo, el autoerotismo de Alejandra rompe el mandato heteronormativo que excluye el placer

femenino. Ella se permite desear y disfrutar, y lo hace pensando en Emma y no en su pareja, aunque luego la realidad la confronte con el rechazo de la bailarina.

Otra escena significativa ocurre cuando, siendo más joven, Alejandra asiste a una fiesta y una chica la invita a la piscina. La joven se desnuda, salta al agua y, al salir, Alejandra fija sus ojos en su cuerpo, sobre todo en sus pezones; la otra nota esa mirada y ambas se besan. Aquí el homoerotismo funciona como momento de revelación identitaria: no necesariamente conduce a un encuentro sexual más explícito, pero basta el beso para que Alejandra reconozca su deseo por las mujeres. Este despertar erótico marca un punto de no retorno: a partir de entonces, la figura masculina deja de operar como centro del deseo.

En una línea distinta, el vínculo de Alejandra con Emily se describe como una relación donde el erotismo no se reduce a lo genital: “A veces ni siquiera hacían el amor, les bastaba con estar desnudas, diciéndose cosas lindas y muy cerca, cerca las dos. Es cuando el sexo es secundario y aun así, siendo secundario, es el mejor sexo imaginable...” (Echeverría, 2023, p. 20). En este caso, el cuerpo femenino se construye como lugar de ternura, conversación y afecto, de una intimidad que excede el simple coito. El homoerotismo se configura como espacio de cuidado mutuo, lo que contrasta con la visualidad pornográfica inicial.

La venganza de Alejandra llega, paradójicamente, a través de la misma mujer con la que Irene le fue infiel: BB. Alejandra busca a BB no tanto por deseo carnal, sino para concretar su “derecho” a una infidelidad compensatoria. El encuentro sexual entre ambas (“Gemidos pequeños y sorprendentes, variables del placer”, p. 57) oscila entre la intensidad erótica y la reflexión del narrador, que interrumpe, comenta, ironiza. El homoerotismo, que

podría constituirse como un espacio de agencia lésbica, es constantemente recapturado por la voz masculina, que reordena la experiencia según sus propios términos.

De este modo, en *Labios* el narrador proyecta sus deseos, fantasías y frustraciones sobre los cuerpos de las protagonistas. Su mirada se sobrepone a las voces lésbicas y las convierte en objeto de contemplación. Aunque la novela muestra dos modos de homoerotismo —Irene, guiada por el instinto y el impulso; Alejandra, que busca además un vínculo afectivo y simbólico—, en ambos casos la mediación narrativa masculina reproduce, al menos parcialmente, aquello que teóricas como Jeffreys, Valderrama o Butler critican: la apropiación patriarcal de la sexualidad lésbica y la persistencia de una mirada heteronormativa que niega la plena apropiación del cuerpo por parte de las mujeres.

Si se lee desde una perspectiva queer y feminista, la novela se sitúa en un punto ambivalente: por un lado, centraliza personajes lésbicos y da lugar a escenas de deseo entre mujeres que rompen el silencio tradicional; por otro, mantiene una estructura de mirada masculina que fetichiza esos cuerpos y los reinscribe en un régimen de representación patriarcal. Esa tensión entre ruptura y continuidad es precisamente la que permite pensar *Labios* como un texto problemático y productivo para el análisis del cuerpo femenino y la sexualidad lesbiana en la narrativa centroamericana contemporánea.

6.1.4 El reconocimiento del deseo: Hombres enlodados y su escena homoerótica

Como se ha señalado previamente, *Hombres enlodados* articula el crecimiento de Juan José —Jota Jota— dentro de una sociedad profundamente heteronormativa, marcada por discursos religiosos, familiares y médicos que vigilan, reprimen y normativizan su corporalidad. En consecuencia, al ser un niño y luego un adolescente sometido a un

régimen de vigilancia moral, los momentos homoeróticos aparecen apenas como destellos, insinuaciones corporales que él no logra comprender del todo, pero que anuncian la emergencia paulatina de su deseo disidente.

La primera escena de esta índole se produce cuando Jota Jota observa a su hermanastro Luca, mayor que él. No es aún un reconocimiento pleno del deseo, sino la irrupción súbita de una fascinación corporal que él mismo no puede nombrar. Su descripción enfatiza ese modo aún ingenuo, pero cargado de intensidad sensorial, con que el niño percibe el cuerpo masculino:

Intenté otra versión de cara de apatía, pero mis ojos secos delataban mi incapacidad de parpadear admirando el sombrero negro de capitán, la corbata azul desajustada y el pecho pálido que se asomaba de entre la uve de la camisa desabotonada del hijo mayor de mi papi. (Stanziola, 2014, p. 173)

El gesto, aunque breve, es crucial porque marca el inicio de lo que Sedgwick (1998) denomina la “epistemología del armario”: un proceso donde el sujeto homosexual reconoce en sí mismo una diferencia no plenamente inteligible dentro de las categorías sociales disponibles. Sedgwick subraya que este despertar suele estar acompañado por la imposibilidad de articularlo en palabras, pues la cultura heteronormativa establece rígidos mecanismos de silenciamiento y control del deseo homosexual.

A este respecto, Zicri Orellana y Pierina Rondanelli (2023) explican que la experiencia emocional del joven homosexual está mediada por la percepción temprana de que sus impulsos no coinciden con los de la mayoría. Este reconocimiento se vive como un peso, como un afecto vergonzante —en el sentido que Eribon (2000) da a la injuria que

estructura identidades subordinadas—, pues el niño aprende rápidamente que “algo en él no está bien”, que su deseo es ilícito. Ese carácter prohibido empuja hacia el aislamiento, el retraimiento social y la autocensura, generando lo que Eribon llama “la disciplina del silencio”: una interiorización de la norma que circula como culpa, negación y miedo.

La escena continúa cuando Luca ayuda a Jota Jota a cambiarse de ropa y le propone ver una película. El contacto corporal, la cercanía y el tono afectivo cargan la atmósfera narrativa de una tensión sexual apenas sugerida. La interrupción del ama de llaves marca la reactivación del orden normativo que vigila y reprime. Antes de marcharse, Luca susurra una frase que el protagonista no entiende del todo, pero que inaugura un registro homoerótico explícito: “Luca levantó su dedo índice, se lo llevó hasta la boca y susurró: ‘solos. Tú y yo’.” (Stanziola, 2014, p. 173)

Este gesto, íntimo y prohibido, opera como un acto performativo —en el sentido de Butler (2002)— que revela la existencia de un deseo que la norma pretende negar. La corporalidad, vista por el sistema patriarcal y religioso panameño como un espacio de riesgo y pecado, emerge aquí como un territorio de posibilidad, aun cuando el niño no pueda todavía apropiarse de ese significante.

Orellana y Rondanelli (2023) señalan que tras esta fase inicial de confusión, suele aparecer una etapa de incipiente autoaceptación, en la que el sujeto comienza a nombrarse, a buscar pares o espacios donde pueda experimentar y poner en palabras ese deseo silenciado. Este proceso, sin embargo, es gradual y está atravesado por la soledad, el miedo, la culpa y la contradicción, especialmente en contextos fuertemente conservadores como el que describe Stanziola.

La novela muestra justamente este tránsito: luego de su episodio con Luca, Jota Jota experimenta nuevos acercamientos homoeróticos, como el vínculo con un vecino transexual. Este contacto opera como un momento de exploración identitaria que, aunque cargado de incertidumbre, le permite reconocer la existencia de un deseo propio que desborda las categorías que su sociedad intenta imponerle. La figura del vecino trans amplía el campo de lo posible y desmonta, aunque sea por instantes, la estructura binaria que oprime al protagonista.

Autores centroamericanos como Rojas (2013), Chacón (2015), Mackenbach (2017) y Leyva (2020) han destacado que la narrativa de la región representa con frecuencia procesos de subjetivación marcados por la culpa religiosa, el mandato de silencio y la patologización de la diferencia sexual. En *Hombres enlodados*, este sistema disciplinario produce un sujeto que debe negar constantemente su cuerpo —como se analizó en secciones previas—, pero que encuentra en estas escenas homoeróticas un primer espacio de fuga, de reconocimiento íntimo y silencioso de su propio deseo.

El homoerotismo en la novela no aparece entonces como un simple episodio sensual, sino como el punto de partida de una subjetividad queer que emerge a pesar de la violencia normativa. La mirada del niño se convierte en gesto político: ver, desear y sentir constituye ya un acto de resistencia en una sociedad que pretende regular incluso sus latidos con digoxina y sus emociones con penitencias.

De este modo, la escena con Luca —y las posteriores con otros personajes— adquiere importancia no por su explicitud, sino por su capacidad de mostrar, en clave

íntima, el tránsito entre la inocencia infantil y el reconocimiento del deseo; entre el cuerpo negado y el cuerpo que, aunque temeroso, comienza a afirmarse como propio.

7. Cuerpos que dialogan

La revisión de la dimensión corporal en *Labios*, *Debajo de la cama* y *Hombres enlodados* permite concluir que, en las tres novelas, el cuerpo queer se configura inicialmente como un territorio negado, vigilado y disciplinado por la heteronormatividad. Tal como plantea Butler (2002), los cuerpos son producidos por marcos regulatorios que determinan qué identidades resultan inteligibles y cuáles deben ser reprimidas o corregidas. En este sentido, los personajes LGBTQ+ de las obras estudiadas emergen dentro de un orden social que define sus corporalidades como desviadas, peligrosas o moralmente reprobables, ya sea desde discursos religiosos —como en Stanziola—, desde la mirada patriarcal —como en Echeverría— o desde la violencia del entorno socioescolar —como en Luna.

Desde esta perspectiva, la negación del cuerpo opera como un mecanismo de control. Siguiendo a Eribon (2000), la injuria, la vergüenza y el silencio son dispositivos que buscan someter al sujeto homosexual, despojándolo de agencia y bloqueando el proceso de asumirse. En las novelas analizadas, esta negación adopta diversas formas: la imposición médica y religiosa en *Hombres enlodados*; la interiorización de los mandatos patriarcales y el fetichismo masculino en *Labios*; o el autoengaño y la ocultación del deseo en *Debajo de la cama*. En todos los casos, se evidencia la vigencia de estructuras heteronormadas que intentan delimitar qué cuerpos pueden sentirse, expresarse o incluso existir plenamente.

Sin embargo, este régimen normativo no logra clausurar completamente la experiencia del deseo. Los momentos homoeróticos, aunque a veces velados o marcados por la culpa, constituyen fisuras fundamentales en la lógica de control corporal. Siguiendo a Sedgwick (1998), estas escenas abren un espacio epistemológico y afectivo donde el sujeto queer reconoce, aunque sea de forma incipiente, la posibilidad de un cuerpo que desea y es deseado fuera del marco heterosexual. Lo homoerótico funciona entonces como una fuerza disruptiva que desestabiliza la naturalización de la norma y activa un proceso interno de conocimiento y autoidentificación.

Este punto es crucial para comprender la dinámica de apropiación corporal en las novelas. A pesar de la violencia simbólica y material que enfrentan, los personajes encuentran en el deseo —y en la representación literaria del deseo— una vía para recuperar su cuerpo como territorio propio. Siguiendo el planteamiento de Valderrama (2018), la homoerotización cuestiona los discursos hegemónicos que reducen o disciplinan las identidades sexuales diversas, permitiendo a los sujetos plantear nuevas formas de relación consigo mismos y con el mundo. Así, escenas aparentemente íntimas o marginales adquieren un carácter político: ver, tocar, imaginar o nombrar el deseo se convierte en un acto de resistencia cultural.

En este contexto, lo homoerótico no es solo una transgresión del orden heteronormado, sino también el germen de la subjetividad queer. Tanto en la pasión contenida de *Labios*, como en los encuentros clandestinos de *Debajo de la cama* o en el despertar adolescente de *Hombres enlodados*, la experiencia del deseo permite a los personajes iniciar un proceso de apropiación de su corporalidad. A través de ese

reconocimiento, los cuerpos antes negados se inscriben en una gramática propia que desborda la imposición social.

Por ello, este capítulo permite afirmar que la corporalidad queer en las tres novelas se constituye en tensión constante entre la negación y la afirmación. Si bien la heteronormatividad impone límites estrictos sobre lo decible, lo visible y lo vivible, los elementos homoeróticos abren rutas alternas donde el cuerpo deja de ser un objeto vigilado para convertirse en un espacio de significado, identidad y autonomía. En última instancia, es mediante estas escenas de deseo —a veces silenciosas, otras explícitas— que los personajes comienzan a apropiarse de sus cuerpos y, por ende, de su sexualidad, configurando una subjetividad que resiste, se reinventa y reclama su derecho a existir.

Capítulo 3

Procesos de subjetivación del personaje LGBTQ+

En este tercer capítulo se propone comparar los procesos de subjetivación de los personajes LGBTQ+ presentes en *Labios* (Echeverría, 2023), *Debajo de la cama* (Luna, 2022) y *Hombres enlodados* (Stanziola, 2014), con el fin de evidenciar la convivencia dialógica entre los textos y las rutas comunes —o divergentes— mediante las cuales se construyen estas subjetividades disidentes dentro del marco sociocultural centroamericano. Entiendo aquí los procesos de subjetivación, siguiendo a Foucault (1988), como el modo en que los individuos se constituyen como sujetos a partir de un conjunto de discursos, prácticas y regulaciones que modelan, restringen y posibilitan sus formas de ser. Para las identidades sexualmente diversas, esta subjetivación ocurre en el cruce entre la norma heterosexual —que pretende definir los contornos de la inteligibilidad social— y las resistencias y fugas que permiten reconfigurar el propio ser.

Desde esta perspectiva, los procesos de subjetivación en personas LGBTQ+ remiten a las experiencias y elaboraciones mediante las cuales se construyen la identidad, el sentido de sí y las relaciones sociales, en un contexto marcado por la heteronormatividad, la colonialidad del género y la persistencia de discursos religiosos, morales y biomédicos que buscan regular los cuerpos. Butler (2002) plantea que la subjetividad queer emerge siempre en tensión, pues la norma heterosexual funciona como un imperativo que define qué cuerpos importan, qué deseos son legítimos y qué formas de vida pueden aspirar a reconocimiento. A partir de allí, el reconocimiento de la orientación sexual o identidad de género constituye el primer umbral subjetivo: una fase de exploración íntima donde el

individuo se interroga sobre su deseo, su corporalidad y su lugar en un entramado social que, con frecuencia, le niega legitimidad.

Este despertar identitario suele acompañarse de un segundo proceso: la aceptación de sí. Como advierte Eribon (2000), aceptar la propia homosexualidad o disidencia implica desmontar años de interpelaciones violentas, insultos y silenciamientos que la sociedad ha inscrito en el cuerpo y en el lenguaje. Este tránsito emocional y cognitivo supone superar la homofobia o transfobia interiorizada, así como asumir el riesgo social que comporta nombrarse desde una identidad no normativa. Sedgwick (1998) recuerda que este paso nunca es lineal, pues el régimen heteronormativo condiciona tanto las posibilidades de revelarse como los modos de habitar el deseo.

Una vez que la persona avanza hacia la autodenominación —la elección de etiquetas, signos, códigos o formas de estar en el mundo— comienza la formación de una identidad LGBTQ+ que articula la experiencia íntima con la pertenencia comunitaria. La conexión con otras personas sexualmente diversas, la adopción de referentes culturales compartidos y la incorporación de imaginarios propios de la cultura queer —como indica Halberstam (2005)— constituyen elementos fundamentales para consolidar un sentido de identidad que se opone a los discursos hegemónicos de normalidad. En términos centroamericanos, este proceso se complejiza por la persistencia de estructuras conservadoras y por la marginalización histórica de las identidades disidentes en la región, tal como señalan Chacón (2010), Mackenbach (2015) y Padilla (2017), quienes advierten que la sexualidad divergente continúa siendo un espacio de disputa simbólica y política.

Dado que las personas LGBTQ+ suelen enfrentar discriminación, estigma y violencia estructural, desarrollan estrategias de afrontamiento que les permiten resistir la exclusión social. Ahmed (2006) menciona que estas estrategias pueden leerse como orientaciones afectivas que reconfiguran la relación con el entorno: buscar refugios emocionales, entornos seguros, redes de apoyo o colectivos que refuercen la pertenencia y la legitimidad de sus identidades. Este proceso es determinante, ya que las comunidades LGBTQ+ suelen convertirse en ámbitos de socialización y reconocimiento donde la subjetividad queer puede expresarse sin la presión constante del disciplinamiento heteronormado.

Por estas razones, la construcción subjetiva se asienta en redes afectivas que sostienen al individuo y le brindan condiciones de posibilidad para existir. Tal como recuerda Barrientos Tecún (2018), en Centroamérica la subjetividad disidente se configura en un territorio donde los mandatos familiares, religiosos y comunitarios ejercen una presión considerable sobre el individuo; por ello, los vínculos afectivos y las comunidades sexodiversas se vuelven espacios de resistencia cultural.

Para abordar estos procesos en las novelas seleccionadas, el capítulo se articula en torno a dos ejes analíticos fundamentales. En primer lugar, se examina la performatividad y la performance, entendidas como mecanismos centrales a través de los cuales los personajes queer negocian, representan o subvierten las normas sociales que buscan disciplinar su cuerpo y su deseo. Siguiendo a Butler (2002), la performatividad permite comprender cómo estos sujetos encarnan —y a veces desobedecen— los mandatos de género y sexualidad. En segundo lugar, se analizan las convergencias temáticas entre los textos, de modo que sea posible construir un diálogo comparativo que evidencie cómo cada

novela, desde su contexto y estética particular, propone un modo específico de subjetivación queer en la región centroamericana.

Con ello, el capítulo busca mostrar que, aunque los personajes parten de escenarios marcados por la negación, la culpa, el silencio o la violencia simbólica, los procesos de subjetivación que atraviesan permiten rastrear momentos de ruptura, apropiación y resignificación del cuerpo y del deseo, elementos centrales para la construcción de una identidad queer plena.

1. La performatividad y la performance: sobre el sujeto performativo y el sujeto performático

La performatividad y la performance son dos conceptos que, aunque relacionados, responden a funciones distintas dentro del análisis de la subjetividad y la constitución del sujeto. Ambos resultan especialmente útiles para comprender la configuración del personaje LGBTQ+ en las novelas *Debajo de la cama*, *Labios* y *Hombres enlodados*, pues permiten analizar cómo se construye un yo queer en contextos dominados por la heteronormatividad. La distinción fundamental radica en que la performatividad remite a la producción discursiva del sujeto, mientras que la performance alude a la actuación social visible, al gesto encarnado ante los demás.

La *performatividad*, en términos amplios, se refiere a la capacidad que poseen ciertos actos, discursos y expresiones para crear realidades sociales. Desde la filosofía del lenguaje de Austin y Searle, sabemos que no todo enunciado describe el mundo: algunos lo producen. Butler (2002) traslada esta premisa al ámbito del género y la sexualidad, argumentando que las identidades no son esencias, sino efectos de una repetición

ritualizada de actos reguladores. En su modelo crítico —que denomina paradigma de la “política deconstructiva antiesencialista”— Butler desmantela los presupuestos del feminismo liberal que asumía un sujeto universal, blanco, cisgénero y de clase media.

Para la autora, la orientación sexual, la identidad y la expresión de género no derivan de una “naturaleza” previa, sino de un sistema de citacionalidades históricas, culturales y sociales. Así, lo que se percibe como “natural” no es más que una naturalización del discurso hegemónico. La matriz heterosexual —concepto central en su teoría— funciona como sistema regulador que dicta qué cuerpos son inteligibles y cuáles deben quedar fuera de la norma. El sexo mismo, según Butler (2002), no es un dato previo, sino también una construcción discursiva que materializa cuerpos bajo ciertas reglas y excluye a otros. La identidad LGBTQ+ es, por tanto, efecto de un entramado de saber/poder que define lo posible y lo imposible dentro del campo social.

El cuerpo, en esta perspectiva, tampoco es una entidad pura o biológica separada de la cultura; es más bien el resultado de normas reguladoras que gobiernan su materialización. El sujeto “asume un sexo” no porque este exista de antemano, sino porque entra en una estructura discursiva que exige identificación: “el imperativo heterosexual”, como afirma Butler (2002), permite ciertas identificaciones y reprime otras. Esta formación subjetiva no implica obediencia pasiva, sino un proceso de subjetivación donde se produce simultáneamente obediencia y resistencia.

David Córdoba García (2003) amplía esta discusión al afirmar que desnaturalizar la identidad sexual canónica implica renunciar a los discursos de normalización que sostienen el binomio normal/patológico. Para el autor, todos los discursos sobre la sexualidad son

necesariamente performativos: producen aquello que afirman describir. La “salida del clóset” es uno de los actos performativos más ilustrativos: constituye al sujeto homosexual al nombrarlo, al tiempo que reescribe retrospectivamente toda su biografía. Córdoba enfatiza que la identidad es efecto de una interpelación: el sujeto es llamado a ocupar un lugar dentro de la estructura social heteronormativa, y en ese llamado reproduce y a la vez cuestiona la norma.

Eve Kosofsky Sedgwick (1998), por su parte, señala que la cultura occidental ha construido una epistemología de la sexualidad basada en el secreto, el silencio y la vigilancia, produciendo al sujeto homosexual como un ser siempre sospechoso, hipervisibilizado en su diferencia y, al mismo tiempo, obligado a la ocultación. Su análisis sobre el vínculo entre sexo y conocimiento muestra cómo la modernidad ha reprimido sistemáticamente la posibilidad del deseo homosexual como forma legítima de cognición, definiéndolo como peligroso, patológico o inmoral.

A nivel latinoamericano y centroamericano, estas estructuras se consolidan aún más mediante procesos históricos como la colonización, el cristianismo como orden moral, la familia nuclear tradicional y los discursos de masculinidad hegemónica, tal como sostienen estudios de Mackenbach (2014), Chacón (2018) y Padilla (2020). En estas sociedades, la repetición de los roles de género está profundamente atada a expectativas religiosas, familiares y culturales, lo que produce una vigilancia intensa sobre el cuerpo queer y su deseo.

En contraparte, la *performance* remite a la ejecución visible: a la representación pública del yo. En términos artísticos, la performance es un acto que se realiza en un tiempo

y espacio determinados, explorando temas políticos, sociales o culturales. Como señala Héctor Domínguez-Ruvalcaba (2021), la performance queer irrumpe como dispositivo crítico que obliga al espectador a descentrarse de su lógica heteronormativa para reconocer la violencia implícita en el sistema de género. Lo queer, en este sentido, no solo es identidad, sino un gesto político.

Sin embargo, existe un segundo nivel de performance: la performance social cotidiana, especialmente relevante en la subjetivación LGBTQ+. Muchas personas sexualmente diversas realizan performances obligadas para disimular su identidad: modifican su tono de voz, sus gestos, su corporalidad; se someten a la estética dominante para evitar el estigma, la burla o la violencia. Este “sujeto performático” —tal como lo planteas en la tesis— no coincide con su deseo, sino que actúa un guion impuesto por la normatividad.

Esta distinción permite diferenciar entre:

- **El sujeto performativo:** aquel constituido por los discursos que lo nombran, por la repetición regulada de actos de género. (Alec, Alejandra, Jota Jota, Irene, que existen dentro de estructuras que moldean su subjetividad).

- **El sujeto performático:** aquel que actúa para sobrevivir; que oculta o disfraza su deseo para no ser sancionado. (Rocco, Antonio, Demián, Eduardo; incluso los padres de Jota Jota; las mismas instituciones religiosas y médicas).

Finalmente, Andrés Felipe Castelar (2007) aporta a esta discusión al señalar que la identidad —incluida la identidad sexual— no es una esencia, sino una copia sin original,

efecto de una repetición citacional que busca encajar en patrones colectivos e históricos. Así, la identidad se forma en la tensión entre lo que el sujeto desea ser y aquello que la sociedad le exige representar. Esta tensión es especialmente violenta para los personajes LGBTQ+, quienes ocupan el lugar del “incluido-excluido” en sociedades donde la masculinidad y la feminidad son categorías rígidamente vigiladas.

De ese modo, la performatividad y la performance permiten comprender la compleja red de actos, discursos y escenas mediante los cuales los personajes queer de *Debajo de la cama*, *Labios* y *Hombres enlodados* construyen su identidad, negocian con la norma y, finalmente, producen movimientos de resistencia que revelan fisuras en la matriz heteronormativa centroamericana.

1. 1 Debajo de la cama: de lo performativo a la performance

En la novela de Carlos Luna (2022) es posible identificar, desde sus primeras páginas, los elementos performativos que configuran la constitución subjetiva de los personajes. Ello se debe a que el carácter performativo en la literatura se manifiesta mediante representaciones lingüísticas y corporales que no solo significan, sino que actúan, producen efectos y moldean subjetividades. Esta comprensión se vincula con la teoría de los actos de habla de J. L. Austin, para quien ciertos enunciados no describen el mundo, sino que lo producen; y Butler retoma esta idea para explicar que género y sexualidad funcionan como actos performativos reiterados que sedimentan identidades. Así, lo performativo en *Debajo de la cama* trasciende el plano diegético y participa en la creación misma de aquello que narra: cuerpos, roles, sexualidades y jerarquías se materializan a través del lenguaje, los gestos y las interacciones sociales inscritas en la novela.

Como se ha expuesto en capítulos anteriores, Butler (2002) sostiene que toda matriz de inteligibilidad sexual se funda en la repetición ritualizada de normas. Cuando un individuo no encaja en esa matriz, el grupo social lo sanciona y lo reinscribe en otro conjunto de expectativas, redirigiendo así su subjetividad hacia una categoría distinta. Esto es evidente en el caso de Alec, cuya conducta, sensibilidad y gustos se salen del patrón heterosexual dominante. Sus compañeros lo ridiculizan por sus “modales educados y prudentes” y por llevar “cuadernos con portadas de artistas femeninas de música pop” (p. 6), signos considerados impropios de un varón dentro de la matriz heteronormada. Ese desplazamiento lo convierte en blanco de burlas y manoseos públicos, formas de disciplinamiento que funcionan como dispositivos de control social para reinstalarlo en la categoría de lo abyecto.

El punto de inflexión ocurre cuando Alec participa en una representación teatral encarnando a un personaje femenino. A través de este acto escénico, él asume públicamente una posición performativa que cuestiona los límites del género, pero la sanción social es inmediata: su interpretación de la reina Mab, aunque impecable, intensifica las burlas y reafirma su exclusión simbólica (p. 8). En términos de Sedgwick (1998), el cuerpo de Alec se convierte en un archivo donde se leen, clasifican y vigilan los signos de una sexualidad desviada.

Al proclamarse abiertamente (“Yo soy un gay legítimo”, p. 17), Alec interrumpe la lógica del secreto y activa un proceso de subjetivación performativa en el que se reconoce y se visibiliza. Sin embargo, su declaración también lo vuelve objeto de deseo clandestino para aquellos compañeros que, pese a su deseo homoerótico, adoptan papeles culturales de masculinidad hegemónica. Rocco y Antonio representan este tipo de sujeto performático:

mantienen el guion del macho heterosexual, deportista y mujeriego, mientras ocultan encuentros sexuales con Alec. Estas actuaciones encajan con lo que Eribon (2000) denomina las estrategias de invisibilidad del sujeto homosexual en sociedades hostiles: un vivir “entre sombras”, dividido entre lo que se desea y lo que se debe mostrar.

La adultez no modifica esta escisión. En la reunión de exalumnos, los mismos sujetos regresan a buscar clandestinamente a Alec, intentando “recordar viejos tiempos”. La escena en la habitación donde Rocco y Alec son sorprendidos ilustra la fragilidad del personaje performático: Rocco huye avergonzado, temeroso de que su reputación de mujeriego se vea amenazada. Butler (2002) explica que esta tensión surge porque la performatividad del género exige coherencia entre deseo, práctica y apariencia, por lo que cualquier fisura amenaza el edificio social que sostiene la identidad normativa.

La novela muestra además a otros personajes atrapados en actuaciones performáticas. Ramiro, “otra estrella de fútbol” (p. 8), encarna la doble vida: un hombre que, en público, reproduce la masculinidad heteronormada, pero que en privado sostiene prácticas homoeróticas y participa en intercambios sexuales bajo lógicas de poder y dependencia. En este caso, su cuerpo se convierte en mercancía simbólica, un espacio donde confluyen deseo, precariedad y disciplinamiento, como lo ha señalado Preciado (2008) respecto al capitalismo farmacopornográfico.

Algo similar ocurre con Demián, quien oscila entre la clandestinidad, la prostitución masculina y el mantenimiento de un rostro social aceptable. Su doble plano existencial —el público heterosexualizado y el privado homoerótico— evidencia el peso de la interpelación social que describe Córdoba García (2003), según la cual el sujeto

internaliza la necesidad de “ser legible” dentro de la matriz heterosexual para evitar sanciones y violencias.

La novela introduce, además, figuras que inician procesos de ruptura, pero que, ante eventos vitales, retornan a un rol performático. Gabriela es el ejemplo más evidente: tras vivir una relación lésbica significativa, abandona su vínculo con Cristina y opta por casarse con Fabio al quedar embarazada, buscando estabilidad económica y social para su hijo. Esta renuncia, vista por Alec como cobardía, responde más bien a la coerción estructural que describe Rich (1980) al plantear la heterosexualidad obligatoria como mecanismo de control sobre el cuerpo femenino.

Eduardo sigue un trayecto similar. Después de iniciar una relación amorosa con Alec, convive con él y se distancia de su vida heterosexual previa. No obstante, tras la muerte de sus padres, se repliega hacia un papel performático: se casa con Michelle para restaurar un orden simbólico que considera necesario para honrar la memoria familiar. Esta decisión coincide con lo que Foucault (2006) define como el peso de la normatividad biopolítica sobre los cuerpos, un sistema que exige estabilidad y continuidad antes que deseo o autenticidad.

En *Debajo de la cama* (2022) conviven, por tanto, dos categorías fundamentales de sujetos con sexualidades disidentes: los personajes performativos, como Alec, que asumen su subjetividad desde una ruptura con la matriz heterosexual; y los personajes performáticos, como Rocco, Antonio, Ramiro, Gabriela y Eduardo, que reproducen los dispositivos normativos para garantizar reconocimiento, estabilidad o supervivencia simbólica en una sociedad que castiga la diferencia. La novela, así, se convierte en una

cartografía de identidades escindidas, cuerpos vigilados y subjetividades en tránsito, donde la performatividad se configura como un terreno de disputa entre autenticidad y máscara.

1. 2 Labios: Irene y Alejandra desde la performatividad

Tal como lo plantea Judith Butler (2002), la performatividad produce la ilusión de que los roles de género son estables y naturales, cuando en realidad se constituyen mediante la reiteración de prácticas culturalmente sancionadas. Así, la sociedad establece un conjunto de características —gestos, comportamientos, disposiciones afectivas— que se interpretan como masculinas o femeninas; quienes se apartan de dichas normas son reubicados dentro de otro marco de inteligibilidad. Esta lógica, según Butler, forma parte de la *matriz heterosexual*, dispositivo que regula lo que puede considerarse un cuerpo y un deseo legítimos.

En *Labios* de Maurice Echeverría, la asignación de roles performativos no solo se despliega entre los personajes, sino que está mediada por la voz narrativa masculina que los constituye y los ordena. El narrador opera como un dispositivo de poder —en sentido foucaultiano, pero también butleriano— que clasifica, sexualiza y reconfigura a las protagonistas. De este modo, Irene y Alejandra no solo se mueven dentro de una sociedad heteronormativa que rechaza su sexualidad disidente, sino que además son configuradas desde un discurso patriarcal que las vuelve inteligibles únicamente bajo claves de género tradicionales.

1.2.1 Irene y la performatividad masculinizante

El primer personaje que encarna esta tensión es Irene, una mujer que actúa desde un registro cultural adjudicado a la masculinidad heteronormativa: impulsividad, violencia, dominio afectivo y uso del alcohol como mecanismo de afrontamiento. Su constitución performativa es reiterada por el narrador, que la posiciona como un sujeto que “se deja llevar por los instintos”, pero que, paradójicamente, exhibe culpa tras la transgresión:

“Irene pasea por el cuarto, desesperada, sanguínea, incompatible... Se araña el rostro” (p. 3).

Su infidelidad es presentada como un error pasional, acorde con el estereotipo del hombre infiel arrepentido, y su reacción ante la amenaza de la *novianovio* de BB responde también a una performatividad masculina inscrita en la violencia ritual:

“buscar a la novianovio de BB y simplemente hacer que sangre” (p. 20).

Aquí se hace visible lo que Alberto Rojas (2016) denomina *masculinidades hegemónicas internalizadas*, mediante las cuales sujetos no masculinos pueden reproducir los códigos violentos propios del orden patriarcal. Irene encarna esa violencia normativa que, como afirma Mackenbach (2009), atraviesa los imaginarios centroamericanos donde lo masculino se asocia al control, la agresividad y el ejercicio coercitivo del cuerpo.

La escena del bar —violenta, explícita, cinematográfica— funciona como performance pública de un rol de género aprendido:

“Violencia skin, puro cine. Trasvasada la rabia a golpes certeros y justos” (p. 25).

El uso recurrente del alcohol también inscribe a Irene dentro de un imaginario cultural latinoamericano que, como explica Castaño (2008), reconoce la ebriedad como atributo viril. El alcohol se convierte en acto performativo que la acerca al código masculino hegemónico y, al mismo tiempo, en una herramienta narrativa para reforzar su caracterización.

Asimismo, Irene asume el rol dominante dentro de la relación con Alejandra. Ella define los términos de expiación: exige que Alejandra se acueste con otra mujer para aliviar la culpa. Esta lógica responde a la estructura patriarcal donde el poder en la pareja se ejerce desde la imposición emocional y sexual, fenómeno que María Chacón (2015) ha descrito como “transferencia del mandato masculino a cuerpos feminizados”.

En síntesis, Irene es construida por la narración masculina como un cuerpo queer cuya subjetividad está mediada por performatividades masculinas aprendidas, pero cuya punición final —su muerte— reestablece el orden heteronormativo, cumpliendo lo que Sedgwick (1998) denomina *mecanismos de corrección cultural* aplicados a cuerpos disidentes.

1.2.2 Alejandra: sensibilidad, feminidad y sentimentalidad como performatividad femenina

En contraposición, Alejandra es construida dentro del texto como un sujeto claramente inscrito en la performatividad femenina tradicional. Butler (2002) explica que estos actos —sensibilidad, contención emocional, sentimentalidad, discreción corporal— no son naturales, sino efectos reiterativos de una cultura que asigna a las mujeres un rol afectivo y emocional.

Alejandra estalla emocionalmente al conocer la infidelidad de Irene:

“Todo el mundo en la galería las mira [...] Irene engañó a Alejandra” (p. 5).

Su sensibilidad está atravesada por lo que Martínez (2007) llama *estética de la feminidad*, una construcción sociocultural que define cómo debe comportarse un cuerpo leído como femenino. Alejandra encarna esta matriz: es discreta, delicada, emocional y, sobre todo, orientada a vínculos afectivos más profundos. Su lesbianismo se expresa no solo a través del deseo, sino a través de una búsqueda de intimidad emocional, tal como se refleja en sus relaciones posteriores:

“A veces ni siquiera hacían el amor; les bastaba con estar desnudas [...] Es cuando el sexo es secundario y aun así es el mejor sexo imaginable” (p. 20).

Esta dimensión afectiva coincide con lo que Eribon (2001) ha señalado sobre la construcción de identidades queer femeninas: una subjetividad que se asienta en vínculos afectivos como resistencia ante la lógica patriarcal del sexo como dominación.

Además, el narrador la describe de forma que reitera su feminidad normativa, lo que le permite pasar inadvertida dentro de un ambiente heteronormado:

“De hecho, Alejandra también estaba tan hermosa” (p. 9).

En este punto, la narrativa reitera el estereotipo de que la homosexualidad femenina solo se vuelve inteligible cuando adopta códigos de deseo heteromascullinos, fenómeno señalado por Valderrama (2018) como *heteroerotización del cuerpo lésbico*.

1.2.3 Entre performatividad y performatividad: una frontera difusa

La novela no ofrece suficiente información para determinar si Irene o Alejandra actúan desde prácticas performativas (conscientes, asumidas) o performáticas (actuaciones para encajar en la matriz heteronormada). Sin embargo, el texto evidencia que ambas son moduladas por un narrador que reescribe sus cuerpos y deseos según un guion patriarcal.

- **Irene:** masculinizada, violenta, pasional —inserta en una performatividad que replica masculinidades hegemónicas.
- **Alejandra:** sensible, emocional, discreta —ubicada en la performatividad femenina normativa.

La tensión central, como ha observado Padilla (2021) en estudios sobre narrativa queer centroamericana, radica en que ambas son filtradas por la mirada masculina del narrador, que sexualiza, juzga, ordena y disciplina sus cuerpos. Esto significa que la performatividad de Irene y Alejandra no surge únicamente de ellas mismas, sino que es producida dentro del relato por un dispositivo narrativo que reproduce la hegemonía patriarcal.

2. Hombres enlodados y la construcción de la performatividad desde la infancia

Judith Butler (2002) afirma que las construcciones de performatividad operan en la sociedad para producir la ilusión de lo masculino y lo femenino, y que a partir de estos cánones culturales se definen los roles de género. Desde el nacimiento, existen consensos sociales que dictan qué debe hacer un hombre y qué debe hacer una mujer, dando como resultado sujetos heteronormativos en el marco de una sociedad patriarcal. En *Hombres*

enlodados, la novela explora precisamente esos mandatos y muestra cómo la sociedad encasilla a los individuos dentro de roles preestablecidos. Sin embargo, JJ nunca encaja en tales estereotipos, generando un conflicto interno en su núcleo familiar.

Otro aspecto relevante es la configuración narrativa: el texto está narrado desde la perspectiva de Jota Jota, y esta voz infantil–protagónica combina inocencia, lucidez precoz, sarcasmo e ironía para desnudar lo irracional de los roles sociales impuestos a un niño que no calza dentro de los estándares de género dominantes. Tal recurso, como señala Eve Kosofsky Sedgwick (2000), expone con mayor claridad el carácter arbitrario y violento de la heterosexualidad obligatoria, pues la mirada del niño revela el sinsentido de los discursos disciplinarios.

El primer episodio que introduce la novela es la peregrinación para pedir a Santa Rita —patrona de lo imposible— la “cura” de la llamada condición de JJ. La voz narrativa infantil percibe el caos del entorno y el estrés de los padres por llegar al lugar donde solicitarán el milagro: “Mi papi apuesta a los poderes de Santa Rita” (p. 21). Se trata de un retrato de una religiosidad profundamente arraigada, pero también hipócrita, pues mientras se pide ayuda divina, la comunidad reproduce miradas moralizantes hacia el niño: “Y me volvían a mirar. Aún no me acostumbro a la cara que recibo en esos espejos. De miedo, porque de que se pega se pega y mira que yo soy católica” (p. 64). A través de los ojos de un niño se revela la asignación performativa que la sociedad le impone; son los adultos quienes lo catalogan y definen su lugar social incluso antes de que él comprenda lo que sucede.

La narración evidencia la manera en que operan los discursos normalizadores —lo que Butler denomina dispositivos del saber/poder— en la sociedad panameña. Ello se ve cuando el médico interroga a los padres sobre los gustos del niño, y al escuchar que ve telenovelas, responde: “¿Y usted por qué lo deja ver telenovelas? Los niños no tienen otro recurso que modelar comportamiento” (p. 147). Luego dirige una serie de preguntas al padre que no hacen sino reforzar estereotipos de masculinidad: “¿Cuándo fue la última vez que lo llevó al parque a jugar fútbol? ¿Han ido a la playa? ¿De boxeo? ¿De judo?” (p. 147).

En este proceso, se culpa a los padres por la llamada “condición” de Juan José, bajo el argumento de que no están inculcando los estereotipos normativos: “Su hijo no nació con esta Condición. Ustedes se la crearon” (p. 147). En realidad, son los adultos quienes ven “lo malo”; Jota Jota solo hace lo que se espera de un niño: juega, ve novelas y busca afecto. Sin embargo, la sociedad insiste en que su forma de ser lo conducirá inevitablemente al sufrimiento.

Los temores contruidos en torno a Jota Jota reflejan imaginarios estereotípicos sobre la vida de las personas sexualmente diversas en sociedades heteronormadas. Los diagnósticos que se le atribuyen anuncian un destino trágico: excitación constante, pérdida de moral, deambular nocturno y suicidio. Tales discursos, como observa Didier Eribon (2001), funcionan como dispositivos disciplinarios que elaboran una “profecía social” sobre la homosexualidad: un destino de marginalidad, vergüenza y muerte.

Para evitar ese destino, los padres buscan primero ayuda divina y luego intervenciones médicas. La novela satiriza estas prácticas mediante el desfile de diagnósticos absurdos que buscan normalizar el cuerpo de Jota Jota:

— Un “problema de balance” debido al oído interno para explicar el movimiento de caderas (p. 154).

— Un supuesto desorden hormonal que se “cura” con pastillas de zinc y sancocho de pescado (p. 164).

— Una observación del iridólogo que considera patológica la forma en que orina el niño, pues “se sienta” (p. 164).

Todos estos intentos son expresiones del mandato heteronormativo que intenta corregir la desviación mediante tecnologías reguladoras del cuerpo —lo que Paul B. Preciado (2008) denominaría “tecnologías somatopolíticas”— destinadas a producir un cuerpo masculino legible dentro del régimen heterosexual.

El proceso de Jota Jota no se encamina hacia la performatividad —es decir, la adopción obligada de un papel para encajar— sino hacia la performatividad: la asunción de un rol femenino desde su propia experiencia. Sin embargo, es consciente de que en Panamá dicho rol es duramente castigado: “Tú naciste libre para ser Daniel Sauer, sin excusas. Yo tengo que nacer todas las mañanas reconfigurado, nunca regenerado” (p. 203). Esta frase condensa el drama subjetivo: la tensión entre el ser y el deber ser, entre la autenticidad y la máscara performática.

Otro intento de imponer masculinidad aparece en el mandato militar: los soldados representan en muchas sociedades latinoamericanas el ideal hegemónico del varón. Por ello se le dice al niño que debe comportarse como un general: “¿Tú crees que los generales comen acostados?” (p. 244). Se trata del esfuerzo por reinscribir su cuerpo dentro de la matriz heterosexual.

Como plantea Eribon (2001), las personas con sexualidad disidente son empujadas a los márgenes y forzadas a asumir un lugar periférico que se distancia del “centro” social. Esto ocurre con Jota Jota en la escuela, donde recibe burlas y violencia: “En ese entonces yo aún no sabía que los machitos no lloran. ¡Y cómo lloré!” (p. 525). Su madre expresa frustración ante la pasividad del sistema educativo: “Estoy harta de que le peguen y lo maltraten. Los maestros ni se inmutan” (p. 514). En ese contexto conoce a Ana Cristina, su primer amor, experiencia que combina deseo, ternura y una ilusión romántica cercana a la estética de las telenovelas, pero que también terminará marcada por el rechazo social cuando ella descubre su “condición”.

Sin embargo, la novela muestra grietas en esa estructura disciplinaria: la abuela del protagonista cambia su perspectiva a medida que avanza la historia, y aunque reproduce prejuicios, comienza a retirar la carga moral de la homosexualidad: “no estoy diciendo que ser marica sea algo malo” (p. 773). Este gesto, aunque ambivalente, marca un punto de inflexión en el entorno afectivo del protagonista. Lo mismo ocurre con la madre, quien al final afirma: “siempre estaré orgullosa de ser tu madre” (p. 2202). Como observa Sara Ahmed (2015), el reconocimiento afectivo constituye un punto de apoyo fundamental para desafiar los regímenes heteronormativos.

Jota Jota acumula cansancio por tratar de encajar en una sociedad que augura para él un destino de dolor. Su subjetividad se va construyendo, en un inicio, desde la mirada del otro; luego, a partir de sus propios descubrimientos. Cuando finalmente encuentra la palabra “homosexual”, experimenta una revelación que dota de sentido su experiencia: “lo que tengo escrito por todo el cuerpo” (p. 1703). Tal momento recuerda lo que Sedgwick

denomina la “epifanía identitaria”, ese instante en que se nombra aquello que la sociedad había señalado como innombrable.

El reconocimiento continúa con la aparición de Esteban, personaje que desafía las normas culturales al asumir un rol femenino y prostituirse para sobrevivir. Esteban encarna una performatividad disidente, visible y no avergonzada, que se convierte para el protagonista en un referente vital. Su sueño de migrar para vivir una vida plena remite a lo señalado por Eribon (2001): muchos sujetos queer deben abandonar su país o su familia para acceder a un espacio donde su identidad pueda existir sin violencia.

Asimismo, Gustavo opera como figura de aprendizaje: un hombre que vivió en la performatividad para satisfacer los mandatos sociales, pero que finalmente decide asumirse. Luca, por el contrario, encarna la performatividad obligada: niega su deseo, mantiene esposa e hijos y se refugia en la clandestinidad. Entre estas figuras, Jota Jota construye su posición: decide ser un sujeto performativo, pero para hacerlo plenamente debe abandonar el territorio de violencia simbólica que lo asfixia; por eso migra a Alemania.

En síntesis, *Hombres enlodados* presenta la formación identitaria de Jota Jota como un proceso atravesado por dispositivos heteronormativos que buscan disciplinar su cuerpo desde la infancia. Sin embargo, la novela también muestra la fuerza de la performatividad queer, que interrumpe ese régimen, genera gestos de resistencia y permite al sujeto afirmar su deseo y su identidad.

3. De lo performático y los performativos

En las tres novelas analizadas, se evidencia con claridad que los procesos de subjetivación de los personajes LGBTQ+ están profundamente atravesados por las normas sociales que buscan regular el cuerpo, el deseo y la identidad. Sin embargo, también se constata que dichas normas no operan de manera homogénea ni determinista: cada personaje transita su propio modo de agencia dentro o contra el régimen heteronormativo. Así, las obras muestran dos formas diferenciadas de responder a la matriz heterosexual: por un lado, los sujetos performativos, que asumen y encarnan su identidad disidente aun en contextos de riesgo; por otro, los sujetos performáticos, quienes recurren a la simulación, el ocultamiento o el artificio para mantenerse dentro de la norma social.

Los personajes performativos —Alec en *Debajo de la cama*, Alejandra en *Labios*, y finalmente Jota Jota en *Hombres enlodados*— abren grietas en el orden hegemónico. Sus cuerpos, deseos y experiencias rompen con la narrativa dominante y ponen en evidencia, como sugiere Butler (2002), que la identidad de género no es una esencia, sino un efecto reiterado que puede reapropiarse y reescribirse. Estos personajes desestabilizan las expectativas sociales no solo por medio de sus prácticas eróticas o afectivas, sino también a través de su autodeterminación: se reconocen, se nombran y se permiten existir más allá del mandato heteronormativo. En ellos, la performatividad se convierte en una estrategia de resistencia y, al mismo tiempo, en un gesto de afirmación identitaria.

En contraste, las novelas también presentan figuras marcadas por la performatividad, personajes que viven de la apariencia, sosteniendo roles sociales que no corresponden con su deseo. Rocco, Antonio, Demián, BB o Luca, entre otros, reproducen

un repertorio de gestos, narrativas y máscaras que buscan asegurar su pertenencia al orden social dominante. Son personajes atrapados en lo que Butler denomina el “imperativo heterosexual”, sujetos cuya identidad pública debe permanecer alineada con los códigos de masculinidad y feminidad normadas para evitar la sanción, la injuria o el destierro simbólico. Desde esta perspectiva, su performatividad funciona como defensa, pero también como autoaniquilación: renuncian a su deseo para sostener una identidad aceptable ante los demás. Tal como plantea Eribon (2001), la vida de estos sujetos está mediada por el miedo a ser descubiertos, por la vergüenza y por la constante negociación entre lo privado y lo público.

En conjunto, las novelas muestran que la subjetivación LGBTQ+ en contextos centroamericanos opera siempre entre estas dos tensiones: la autenticidad y la máscara, la afirmación y la negación, la performatividad y la performatividad. Allí donde un personaje se asume —como Alec, Alejandra o Jota Jota— emerge una ruptura simbólica que desestabiliza las estructuras sociales tradicionales. Allí donde otros se esconden, se observa la persistencia del peso cultural que obliga a habitar identidades ficticias para sobrevivir.

De esta manera, el capítulo demuestra que la literatura no solo representa la experiencia queer, sino que la articula como práctica crítica capaz de evidenciar las grietas del sistema heteronormativo y, al mismo tiempo, de imaginar formas alternativas de existencia. Los cuerpos, los deseos y las actuaciones de estos personajes revelan que, incluso en sociedades profundamente restrictivas, siempre existe un margen para la resistencia, la reinención y la construcción de un yo auténtico.

Conclusiones

El análisis de *Bajo la cama* de Carlos Luna, *Labios* de Maurice Echeverría y *Hombres enlodados* de Javier Stanzola permite identificar una constante: la figura del personaje queer como una construcción narrativa que no solo subvierte los marcos normativos de género y sexualidad, sino que también encarna una crítica a las estructuras sociales de Centroamérica. Lejos de ser simples representaciones individuales, estos personajes revelan la violencia simbólica, el silenciamiento y la marginación que opera en contextos profundamente heteronormativos.

En este mismo marco de análisis, Judith Butler (2007) señala que el género no es una esencia sino una serie de actos repetitivos que producen una ilusión de identidad coherente. Esta performatividad del género se evidencia en los personajes queer, quienes, al desviarse de las normas impuestas, desestabilizan el orden simbólico dominante. En cada una de las novelas analizadas, los protagonistas adoptan identidades disidentes que no solo confrontan los discursos de normalización, sino que también ponen en evidencia la rigidez de los roles de género en sus respectivos contextos socioculturales.

Por su parte, Eve Kosofsky Sedgwick (2008) argumenta que las estructuras binarias —homo/hetero, masculino/femenino— no solo son insuficientes, sino que también son dispositivos de control. En este sentido, las narrativas aquí estudiadas no solo problematizan dichas dicotomías, sino que muestran cómo los personajes viven en un terreno de ambigüedad y contradicción, donde la identidad se construye en tensión con la mirada social y familiar.

Didier Eribon (2009), al explorar las intersecciones entre clase, sexualidad y pertenencia, enfatiza cómo el proceso de subjetivación queer implica a menudo una ruptura con el entorno de origen. Este fenómeno es evidente en las tres novelas, donde los personajes deben atravesar un proceso de exclusión o autoexilio simbólico para afirmar su identidad, lo cual evidencia el conflicto entre lo personal y lo colectivo, entre el deseo individual y las normas sociales.

En conjunto, estas obras literarias ofrecen no solo una representación de la otredad sexual, sino también una lectura crítica de las estructuras sociales centroamericanas. La figura del personaje queer funciona como un espejo incómodo que revela las tensiones entre identidad, poder y normatividad en sociedades marcadas por la represión, el machismo y la violencia estructural.

Sobre las obras

La profunda crítica social y una exploración introspectiva de los conflictos identitarios en contextos marcados por una fuerte normatividad heteropatriarcal que se encuentran en la novela *Bajo la cama* se da a través del personaje de Alec. Además, se aborda temáticas fundamentales como la construcción de la identidad sexual, la búsqueda de autenticidad, la represión social, el poder del discurso dominante y las formas en que opera la violencia simbólica dentro de las instituciones tradicionales —como la familia, la escuela y la iglesia— que constituyen pilares estructurales de la sociedad nicaragüense.

En este sentido, la novela logra construir una narrativa que desarticula el binarismo entre lo público y lo privado en torno a las vivencias de las personas no heterosexuales. Alec encarna la figura del sujeto que ha logrado una relativa emancipación de la norma, al

asumirse abiertamente como homosexual y confrontar su entorno desde una postura de afirmación identitaria. Sin embargo, esta emancipación no está exenta de tensiones y pérdidas, como se evidencia en su relación con Eduardo, quien representa a los sujetos atrapados entre el deseo personal y la imposición social, encarnando así la figura del individuo que, a pesar de sus afectos, cede ante las exigencias del sistema heteronormativo, es acá donde la figura de Eduardo, permite visibilizar cómo el miedo al rechazo social y la culpa familiar pueden operar como mecanismos tan coercitivos que llevan a la negación del ser, incluso después de haber experimentado una relación auténtica y significativa..

Esta novela articula desde una crítica a la doble moral y al fenómeno del "closet" como espacio social impuesto, en el cual muchas personas sexualmente disidentes deben habitar para sobrevivir. Esta duplicidad se manifiesta en las relaciones clandestinas que Alec sostiene con sus compañeros de colegio que, públicamente, lo denigran, pero en la intimidad buscan explorar su propia sexualidad. Tal configuración revela no solo la hipocresía estructural del entorno, sino también la forma en que la sexualidad divergente es convertida en objeto de fetichización, de silencio o de vergüenza.

De igual modo, la territorialización del afecto dentro de la novela —es decir, la restricción del amor y las muestras de afecto a ciertos espacios considerados "seguros" o "tolerantes"— pone de manifiesto la continua exclusión de las identidades no normativas del espacio público y lo margina a un espacio privado. Esto reafirma la idea de que la sociedad solo concede la posibilidad de existir al margen, en zonas periféricas del discurso dominante, lo cual da como resultado la marginalidad como condición impuesta más que elegida.

Esta denuncia permite visibilizar los efectos devastadores que la represión social y la normatividad pueden tener en la subjetividad de las personas. El desenlace trágico de la historia —marcado por la decisión de Eduardo de abandonar a Alec tras la muerte de sus padres— constituye una metáfora del sacrificio de la identidad en aras de la aceptación social. Así, *Debajo de la cama* no sólo narra una historia de amor y pérdida, sino que propone una reflexión sobre los costos emocionales, psicológicos y sociales de vivir en un entorno que no tolera la diversidad.

Por su lado, *Hombres enlodados*, ofrece un retrato profundamente conmovedor, crítico y revelador del proceso de construcción identitaria en un contexto profundamente hostil hacia las diversidades sexuales. A través de la voz de Jota Jota, un niño/adolescente que narra su historia en primera persona, se expone el funcionamiento implacable de una sociedad marcada por la heteronormatividad, la doble moral, el miedo a lo diferente y la represión institucional y familiar.

El texto muestra la experiencia homosexual, no desde una óptica militante o panfletaria, sino desde la vivencia íntima, marcada por la confusión, la incomprensión y el dolor cotidiano de saberse diferente. La narración, cargada de un tono irónico y sarcástico, desarma los discursos patologizantes que históricamente han recaído sobre la homosexualidad, al mismo tiempo que denuncia, de forma sutil pero contundente, los dispositivos sociales, médicos y religiosos que han operado para oprimirla.

El personaje de Jota Jota es emblemático en tanto su historia pone en evidencia las fisuras del discurso heteronormativo. Desde su infancia, sus gustos, comportamientos y

sensibilidades son interpretados como síntomas de una desviación, como signos de una "enfermedad" que debe ser corregida. La peregrinación al Cristo Negro, las consultas médicas, los medicamentos, y los diagnósticos de especialistas, se convierten en símbolos de un aparato social que busca constantemente clasificar, curar o anular aquello que escapa a la norma. En este sentido, el texto dialoga con autores como Foucault (1990), quien plantea que la sexualidad ha sido históricamente gestionada a través del poder médico y religioso como forma de control social.

Asimismo, en *Hombres enlodados*, pone en circulación una crítica a los imaginarios colectivos que asocian lo queer con lo trágico, lo degenerado, lo solitario o lo moralmente corrupto. A través del destino presagiado para Jota Jota —la degeneración, la depresión, la marginalidad— se visibiliza el modo en que la sociedad impone trayectorias vitales condenatorias a quienes no se ajustan al modelo heterosexual. Este señalamiento es especialmente poderoso al considerar que el narrador no se posiciona como una víctima, sino como un observador lúcido de los mecanismos de exclusión y opresión que lo atraviesan.

El texto introduce una perspectiva interseccional al mostrar cómo el rechazo no se da únicamente por razones sexuales, sino también por su condición de hijo ilegítimo, la precariedad familiar, y el contexto político de represión dictatorial. Estas variables configuran un entramado complejo de vulnerabilidades que permiten comprender con mayor profundidad la marginalidad de Jota Jota. Del mismo modo, la introducción de personajes como Esteba y Gustavo en la vida del protagonista, representa una ruptura esperanzadora dentro del relato. Estas figuras no sólo encarnan otras formas de vivir la sexualidad, sino que permiten pensar la posibilidad de una subjetividad queer que no esté

atada al dolor, sino al deseo, a la emancipación y a la posibilidad de futuro. En ellos, Jota Jota encuentra no solo referentes, sino también una promesa de que hay vida más allá de los márgenes impuestos.

En definitiva, denuncia los dispositivos que buscan controlar la sexualidad no heteronormativa desde la infancia, y revela los daños profundos que estas prácticas generan en la subjetividad de quienes las padecen. No obstante, también abre una puerta hacia la posibilidad de subvertir ese destino, de construir nuevas formas de existencia que desafíen la lógica binaria, moralista y opresiva que aún persiste en muchas sociedades. Desde una perspectiva literaria, política y social, el texto se convierte así en un espacio de resistencia, de visibilidad y de reconfiguración de la experiencia homosexual latinoamericana.

Con respecto a la novela *Labios* existe una exploración compleja y provocadora de las tensiones entre la sexualidad femenina disidente y el marco heteronormativo que estructura la sociedad guatemalteca. A través de una narrativa que se desarrolla entre lo íntimo y lo público, se construyen personajes femeninos que, pese a su autonomía profesional y emocional, se ven obligados a ocultar su verdadero ser en los márgenes de una ciudad que no permite su visibilidad plena. Este ocultamiento revela no solo la opresión estructural que pesa sobre las mujeres homosexuales, sino también la capacidad de subversión que emerge desde los espacios íntimos, donde el deseo, la infidelidad y la búsqueda de placer se presentan como actos de resistencia.

No obstante, la voz narrativa —masculina, externa y por momentos intrusiva— introduce una ambivalencia que tensiona el potencial disruptivo del relato. Si bien la historia se centra en vínculos afectivos entre mujeres y desmantela mitos esencialistas sobre

la feminidad, el narrador incurre en una erotización constante de los cuerpos y encuentros lésbicos, apropiándose simbólicamente del deseo que intenta representar. Esta perspectiva refuerza ciertos imaginarios patriarcales que reducen la sexualidad disidente a objeto de contemplación y fantasía masculina. Así, la ruptura con la norma convive con su reproducción, en un juego narrativo que oscila entre el cuestionamiento y la reafirmación de estereotipos.

En la novela se subvierte ciertos discursos tradicionales mediante la asignación de profesiones no estereotipadas a sus personajes lesbianas, desarticulando la asociación entre identidad sexual y ocupaciones tradicionalmente masculinizadas. A su vez, la infidelidad, lejos de responder a emociones románticas, se presenta como un acto racional, estratégico y motivado por el deseo, desplazando la noción de que las mujeres están guiadas exclusivamente por el corazón. En este sentido, la obra reconfigura el campo de la sexualidad femenina al otorgar a sus protagonistas agencia, deseo y autonomía. Sin embargo, esta capacidad de fractura no se despliega de manera absoluta. Persisten elementos que continúan inscribiendo a las relaciones lésbicas dentro de un marco binario de género, como lo evidencia la asignación de roles masculinizados a ciertas figuras femeninas o la representación de las parejas desde la lógica hombre/mujer. Tales asignaciones son herencias de una matriz sociocultural profundamente heteronormativa que todavía informa el imaginario colectivo y que se manifiesta incluso en las representaciones que intentan desafiarla.

Labios inscribe una zona de ambivalencia narrativa: por un lado, rompe con múltiples convenciones del orden patriarcal al ofrecer representaciones disidentes del deseo femenino, y por otro, conserva ciertos dispositivos simbólicos que terminan reforzando la

mirada tradicional sobre los cuerpos y afectos de las mujeres. Esta tensión no resta valor al texto; al contrario, lo sitúa en un terreno fértil para el análisis crítico, al evidenciar la dificultad de narrar lo marginal sin ser interpelado por las estructuras que históricamente lo han excluido.

Convivencia dialógica

A pesar de haber sido escritas en contextos socioculturales distintos, las novelas *Bajo la cama* de Carlos Luna, *Labios* de Maurice Echeverría y *Hombres enlodados* de Javier Stanziola comparten elementos fundamentales que permiten trazar continuidades en la representación del sujeto queer. La más evidente de estas conexiones es la ruptura con el modelo heteronormativo, que se expresa a través de personajes cuyas identidades de género y orientaciones sexuales desestabilizan el orden binario tradicional. No obstante, también emergen otros elementos más sutiles, como la tensión entre los espacios públicos y privados, así como la relación entre topos, género y expresión del deseo.

En las tres novelas se percibe una delimitación clara entre lo público —lo socialmente visible y regulado— y lo privado —el espacio de lo íntimo y auténtico—. Esta dualidad puede entenderse a través del concepto de “performatividad” propuesto por Judith Butler (2007), quien plantea que el género se constituye a partir de actos repetidos que obedecen a normas sociales. En este sentido, los personajes queer de las novelas actúan de manera estratégica en función del entorno, desplegando su identidad en espacios donde sienten menor riesgo de sanción.

En *Bajo la cama*, Eduardo expresa afecto hacia Alec en lugares “seguros”, como bares gays o espacios marginales que, aunque públicos, permiten un grado de libertad

emocional. En contraste, Alejandra, protagonista de *Labios*, limita la expresión de su deseo a entornos privados, consciente de que la revelación de su orientación sexual podría tener consecuencias laborales y sociales. Esta autocensura está directamente relacionada con lo que Eve Kosofsky Sedgwick (2008) denomina “epistemología del armario”: un régimen de visibilidad y ocultamiento que estructura la experiencia homosexual en contextos normativos.

Por su parte, *Hombres enlodados* expone de forma más frontal la violencia simbólica y física que se ejerce sobre quienes rompen con las expectativas de género. Jota Jota., el protagonista, encarna una disidencia que no puede ser contenida en lo privado; su expresión de género se manifiesta también en lo público, lo que provoca su exclusión del sistema educativo y, eventualmente, su exilio. Este desplazamiento puede ser leído a la luz de las reflexiones de Didier Eribon (2009), quien destaca cómo la subjetivación queer conlleva frecuentemente una ruptura con el medio social de origen y una búsqueda de espacios donde la identidad no implique condena.

Otro aspecto relevante es el capital simbólico y económico de los personajes, quienes pertenecen a clases medias-altas: Eduardo es médico, Alec estudia economía, Alejandra es periodista, y el padre de Jota Jota es empresario. Esto les permite una movilidad que no es representativa de todos los sujetos queer centroamericanos, en especial aquellos que habitan márgenes socioeconómicos más vulnerables. A su vez, la representación de los personajes varones muestra una mayor posibilidad de afirmación y visibilidad, mientras que las mujeres, como Alejandra, están sujetas a mayores restricciones sociales. Esta disparidad pone en evidencia no solo una jerarquía de género dentro de la

misma comunidad LGBTIQ+, sino también las distintas formas en que opera el sistema de represión sexual según el género y la clase.

Por tanto, estas tres novelas centroamericanas no solo construyen al personaje queer como figura central, sino que lo hacen desde una perspectiva crítica que refleja la complejidad del contexto centroamericano. Las tensiones entre visibilidad, deseo y exclusión atraviesan cada narrativa, mostrando cómo la sexualidad disidente sigue siendo objeto de control social. A través de estas historias, se revela un entramado de violencia simbólica, censura y resistencia, donde lo queer se convierte en un espacio de posibilidad, pero también de confrontación constante con las estructuras del poder.

Transculturalización

El personaje de Alec representa una figura paradigmática del sujeto transcultural en la literatura centroamericana contemporánea. Su identidad se construye a partir de una hibridez cultural y sexual que desafía los marcos normativos de la sociedad nicaragüense, evidenciando así una transgresión tanto de los códigos culturales tradicionales como de las estructuras heteronormativas dominantes. Este sujeto no se define por una sola cultura o identidad fija, sino por una movilidad constante, tanto geográfica como simbólica, que lo sitúa como un agente de ruptura frente al orden social establecido (Kulawik, 2014).

Desde esta perspectiva, Alec encarna una subjetividad posmoderna que se desplaza libremente entre géneros, estéticas, espacios y discursos. Tal como lo señala Barrientos Tecún (2018), Centroamérica es una región marcada por siglos de mestizaje y confluencias culturales; sin embargo, Alec no se limita a ser un resultado pasivo de ese proceso histórico, sino que se apropia activamente de referentes globales —musicales, literarios,

cinematográficos y gastronómicos— para redefinir su identidad. De este modo, se inserta en una cultura globalizada, pero sin perder su agencia crítica frente a la normatividad local.

Uno de los aportes más significativos del texto es la manera en que Carlos Luna utiliza elementos simbólicos para narrar esta condición transcultural: la música de Pink Floyd y Soda Stereo, la literatura de Cortázar y Woolf, el consumo de sushi como marca de clase, el visionado de *Brokeback Mountain*, y la referencia explícita a drogas legales e ilegales como mecanismos de desinhibición. Estos códigos culturales funcionan como dispositivos que complejizan la identidad de Alec y lo posicionan como un sujeto transgresor, en constante negociación con su entorno (Kulawik, 2014; Kishi, 2008; De la Guerra, 2000).

Por otra parte, la orientación sexual de Alec es una dimensión central de su identidad transcultural. Su salida del clóset, aunque traumática, le permite crear nuevas alianzas afectivas y cuestionar las estructuras familiares tradicionales. La novela visibiliza así los costos sociales de esta ruptura —el rechazo, la burla, el aislamiento— pero también su potencia emancipadora. En contraposición, Eduardo encarna la imposibilidad de asumir una identidad no normativa, lo que lo condena a una existencia reprimida y alienada, en línea con lo planteado por Eribon (2000) respecto a los mecanismos de injuria y marginación en las sociedades heteronormativas.

La transculturación en *Bajo la cama* de Carlos Luna Garay no solo se manifiesta como un fenómeno estético y simbólico, sino también como una práctica de resistencia frente a la hegemonía cultural heteronormativa. A través del personaje de Alec, se visibiliza una subjetividad que no solo incorpora elementos culturales diversos, sino que los utiliza

para construir una identidad disidente, crítica y móvil, capaz de desafiar las normas impuestas por su entorno inmediato (Kulawik, 2014; Barrientos Tecún, 2018).

La orientación sexual de Alec constituye un eje de ruptura central con el orden heteronormativo. Su temprana salida del armario, aunque le acarrea violencia simbólica y física, también le permite afirmarse como sujeto autónomo, y generar relaciones afectivas más auténticas y emancipadoras. Esta representación pone en evidencia los mecanismos sociales de injuria, exclusión y castigo hacia quienes transgreden los roles de género normativos, tal como lo analiza Didier Eribon (2000) en su teoría sobre la desigualdad estructural basada en la sexualidad. Alec, en su afirmación identitaria, no solo confronta a su entorno escolar y familiar, sino que se convierte en un referente para otros personajes que también viven en tensión con los mandatos culturales, aunque no logren romper con ellos por completo.

En este contexto, la performatividad del género y el cuerpo también es un terreno de disputa simbólica. La actuación de Alec como la reina Mab en clase de Español, aunque valorada académicamente, lo expone al escarnio público por el simple hecho de apropiarse de un rol asociado a lo femenino. La burla social se convierte así en un mecanismo disciplinador, orientado a corregir los comportamientos que se desvían de la norma de género, una situación analizada ampliamente por Eribon (2000) al estudiar la injuria como herramienta de dominación.

La novela también articula una crítica a la cultura del sacrificio impuesta por el mandato heteronormativo, a través de personajes como Gabriela, quien renuncia a su orientación sexual para cumplir con un ideal familiar y económico tradicional. Esta

elección forzada evidencia el peso de las estructuras sociales sobre las decisiones íntimas, y pone en duda la idea de que la heterosexualidad conlleva necesariamente felicidad o plenitud.

Por otra parte, el consumo de drogas aparece en la novela como un elemento que posibilita la ruptura simbólica con la cultura represiva. Sustancias como la marihuana y el alcohol actúan como mecanismos de desinhibición que permiten a los personajes expresar sus verdaderos deseos y vivencias afectivas. Si bien estos consumos también pueden interpretarse como gestos de autodestrucción o evasión, en el marco de la narrativa funcionan como puertas de entrada hacia la autenticidad, especialmente en contextos donde lo queer debe vivirse en la clandestinidad.

Finalmente, la movilidad geográfica de los personajes —Eduardo a Cuba, Alec a Estados Unidos— representa una extensión de su movilidad cultural. En ambos casos, los desplazamientos funcionan como intentos de redefinir la identidad, cerrar ciclos emocionales y buscar espacios de mayor libertad. No obstante, la novela muestra que el cambio de espacio no siempre conlleva un cambio en la subjetividad: Eduardo, pese a su experiencia en el extranjero, retorna a la lógica heteronormativa, mientras que Alec, al migrar, cierra su historia con Eduardo para iniciar un nuevo proyecto de vida.

Alec, como figura central, encarna esta posibilidad a través de la acción, el deseo y la escritura, posicionándose como símbolo de una resistencia vital frente a las violencias estructurales del entorno social. Además, construye un personaje queer que se presenta como símbolo de movilidad, tránsito y desafío. Su representación articula una crítica cultural profunda que se inscribe en los debates contemporáneos sobre identidad,

sexualidad y transculturación. Alec no solo representa la ruptura con el modelo heteronormativo, sino también la posibilidad de imaginar nuevas formas de subjetividad, más allá de las fronteras impuestas por la cultura y la tradición.

La novela *Labios* de Maurice Echeverría presenta una narrativa que subvierte las estructuras culturales tradicionales, particularmente las relacionadas con la sexualidad y la monogamia, permitiendo identificar a sus personajes principales como sujetos transculturales, en el sentido que propone Kulawik (2014). La transculturación, entendida aquí como una ruptura activa con los códigos normativos de la cultura dominante, se manifiesta en el modo en que las protagonistas —principalmente Alejandra e Irene— negocian sus deseos, afectos y formas de vinculación en un contexto social marcadamente heteronormativo.

La representación de las relaciones entre mujeres en *Labios* constituye un acto de resistencia frente al discurso que invisibiliza o patologiza la sexualidad femenina no heterosexual. Las protagonistas no solo mantienen vínculos afectivos y sexuales entre ellas, sino que además expresan libremente su deseo, rompen con el ideal del amor romántico tradicional, y redefinen los términos de sus relaciones a través de acuerdos no convencionales. Esta ruptura con la monogamia normativa, ejemplificada por la propuesta de Irene para que Alejandra tenga una única relación sexual con otra mujer como forma de compensación, constituye una metáfora potente de la reconfiguración ética y afectiva que se da al margen del mandato cultural (Echeverría, 2004).

Asimismo, el deseo femenino se posiciona como un eje estructurante en la narrativa. A diferencia de la visión tradicional que asocia el deseo sexual exclusivamente al hombre,

las mujeres en *Labios* son agentes deseantes, activas y conscientes de su cuerpo, lo que contribuye a desmontar el tabú de la sexualidad femenina. Desde la escena en la que Irene observa pornografía lésbica hasta el recuerdo fundacional de Alejandra descubriendo su orientación sexual en una fiesta, se construye un universo íntimo donde el deseo no solo se legitima, sino que se celebra como parte fundamental de la identidad. Existe una concepción del amor y del erotismo que trasciende la genitalidad y que se enraíza en la complicidad, la conversación, la ternura y la construcción de comunidad afectiva entre mujeres. Esta visión rompe con la lógica patriarcal que reduce el vínculo amoroso al contrato heterosexual reproductivo, y plantea nuevas formas de vinculación basadas en la horizontalidad y la autenticidad del deseo.

Por otra parte, la crítica a la monogamia en la novela no se da únicamente desde una perspectiva de infidelidad, sino como una discusión profunda sobre la posesión, el perdón, la culpa y los pactos afectivos alternativos. Irene y Alejandra no solo discuten sobre sus errores y decisiones, sino que también intentan, aunque de manera imperfecta, redefinir sus propios límites. Este gesto de negociar nuevas formas de relación constituye, en sí mismo, una ruptura con el imaginario normativo del amor y un posicionamiento político dentro de una cultura que aún censura las prácticas amorosas disidentes. Sus personajes, en especial Alejandra e Irene, se presentan como sujetos transculturales en tanto transitan fuera del paradigma normativo, generando con ello una crítica cultural a los modelos impuestos de relación, amor y deseo, y abriendo un espacio para la exploración de nuevas formas de ser y estar en el mundo.

Hombres enlodados de Javier Stanzola articula una crítica incisiva a las estructuras sociales, religiosas y familiares que sostienen la heteronormatividad como modelo cultural

dominante en Centroamérica. La novela expone con crudeza las tensiones entre el discurso normativo —encarnado principalmente en la religión, la medicina y la educación— y las subjetividades queer que buscan afirmarse desde la diferencia. En este sentido, el personaje de Jota Jota se configura como un sujeto transcultural en tanto transita fuera de los límites impuestos por su entorno, desafiando la lógica de exclusión mediante su existencia misma (Kulawik, 2014; Barrientos Tecún, 2018).

Desde su infancia, Jota Jota es sometido a una serie de intentos de corrección identitaria que revelan los mecanismos disciplinadores de una sociedad que niega el derecho a la diferencia. La peregrinación a Portobelo, las sesiones con el iridólogo, los interrogatorios médicos y las restricciones sobre el consumo cultural —como la prohibición de ver telenovelas o concursos de belleza— evidencian el modo en que el aparato social busca moldear los cuerpos y deseos conforme a un modelo homogéneo y binario. Tal como lo sostiene Butler (2001), romper con las reglas del discurso inteligible implica el riesgo de volverse ininteligible ante la sociedad, lo que se traduce en marginación, estigmatización y exclusión.

No obstante, la novela muestra cómo, incluso dentro de estos espacios opresivos, es posible articular pequeñas rupturas. El deseo de Juan José por grabar su telenovela favorita mientras está en una peregrinación religiosa constituye un gesto simbólicamente subversivo: frente al deseo de sus padres por "curarlo", él reafirma su subjetividad queer mediante un acto banal, pero profundamente significativo. Estas fisuras —que en un primer momento parecen inofensivas— se consolidan en la adultez del personaje, cuando opta por abandonar su país para habitar un espacio en el que su identidad no sea fuente de condena,

sino de afirmación. De este modo, el exilio emerge como estrategia de supervivencia y de reconfiguración del yo en un entorno más permisivo.

Asimismo, la novela visibiliza el poder performativo de la cultura popular en la configuración de identidades disidentes. La pasión de Jota Jota por los concursos de belleza y las telenovelas no solo desafía los mandatos de género tradicionales, sino que también permite crear una comunidad simbólica con figuras que, como él, viven en los márgenes. Estas referencias culturales —con frecuencia estigmatizadas por su asociación con lo femenino— se convierten en refugios, en herramientas de resistencia y, finalmente, en vehículos para imaginar otros mundos posibles.

La construcción narrativa de la infancia como espacio de conflicto e inocencia quebrada permite a Stanziola señalar los efectos devastadores del discurso heteronormativo sobre las subjetividades queer desde edades tempranas. Las expectativas de masculinidad, el silenciamiento del deseo, y la patologización de la diferencia son mecanismos que contribuyen a la violencia simbólica contra quienes se desvían de la norma. A través de la mirada ingenua pero aguda del protagonista, la novela devela una sociedad que no tolera la otredad y que obliga a quienes la encarnan a buscar nuevos territorios donde puedan habitarse sin culpa ni castigo.

Hombres enlodados propone una narrativa que, lejos de victimizar, dignifica a sus personajes queer al mostrar su capacidad de agencia, movilidad y ruptura. Jota Jota no solo se revela como sujeto transcultural por su tránsito geográfico, sino también por su desplazamiento simbólico: es alguien que se niega a permanecer dentro de una cultura que lo margina y que, en cambio, se apropia de referentes globales y populares para construir su

propia subjetividad. La novela, en consecuencia, se inscribe en una literatura de la disidencia que abre posibilidades para pensar la identidad, la infancia y la sexualidad desde una perspectiva crítica y liberadora.

El análisis comparativo de *Bajo la cama*, *Labios* y *Hombres enlodados* permite identificar una constante en la representación del sujeto queer dentro del contexto centroamericano: su configuración como un sujeto transcultural, móvil y disidente que desafía los mandatos heteronormativos a través del tránsito simbólico, afectivo y cultural. Estas narrativas no solo evidencian los mecanismos de control que operan en las sociedades centroamericanas para regular las identidades sexuales, sino que también muestran la capacidad de los personajes para resistir, subvertir y, en muchos casos, reconfigurar los parámetros impuestos por la cultura dominante.

Desde la perspectiva de Kulawik (2014), el sujeto transcultural se construye como una figura en constante desplazamiento: ya no está anclado a una identidad fija ni a una sola cultura, sino que transita por múltiples discursos, espacios y prácticas. Este tránsito puede observarse en Alec (*Bajo la cama*), quien se apropia de referentes musicales, literarios, gastronómicos y cinematográficos globales para construir una subjetividad queer que trasciende los límites nacionales y sociales. De modo similar, en *Labios*, Alejandra e Irene articulan un discurso amoroso y erótico que rompe con la cultura monógama y heterosexual dominante, lo que les permite explorar formas no convencionales de deseo y afecto. Finalmente, Jota Jota en *Hombres enlodados* representa un ejemplo de disidencia desde la infancia, donde el rechazo a los roles tradicionales de género y la apropiación de la cultura popular se convierten en actos de resistencia y afirmación identitaria.

En los tres textos, el deseo se presenta como un eje de ruptura con la norma. Siguiendo a Butler (2001), esta ruptura no se da sin consecuencias: el sujeto queer se expone a la violencia simbólica, la marginalidad y la pérdida de inteligibilidad ante el discurso dominante. No obstante, es precisamente en esa ruptura donde emerge una posibilidad de agencia: el sujeto no solo denuncia la violencia estructural, sino que también produce nuevas formas de existencia que desestabilizan las categorías de género y sexualidad establecidas. Esta capacidad performativa del sujeto queer, visible en las elecciones estéticas, afectivas y discursivas de los personajes, constituye un gesto político de primer orden.

Asimismo, en las tres novelas el entorno social opera como un dispositivo de vigilancia y corrección. Las figuras familiares, religiosas y médicas funcionan como mecanismos de reproducción ideológica, tal como lo evidencia Eribon (2000) en su análisis sobre la injuria como práctica de exclusión. Los padres que niegan, los médicos que patologizan y las iglesias que exorcizan no son simplemente figuras narrativas, sino representaciones de un sistema que busca anular cualquier diferencia que amenace el orden heteronormado. Frente a esto, los personajes queer no solo sobreviven, sino que transforman sus espacios: los bares, las habitaciones, las páginas en blanco, los cuerpos y las palabras se convierten en territorios de emancipación.

La movilidad —geográfica, simbólica y cultural— es otro elemento articulador en estas narrativas. La migración voluntaria o forzada, el consumo de productos culturales transnacionales y la apropiación de discursos estéticos diversos permiten que los personajes queer no queden atrapados en una sola forma de ser. Más que exilios, estos desplazamientos son resignificaciones de la identidad: son actos de creación subjetiva en contextos donde la

cultura no brinda espacios legítimos para la diferencia. Estas obras no solo narran historias de personajes queer, sino que también construyen una estética de la disidencia que cuestiona, rompe y transforma los discursos hegemónicos. En ese gesto, la literatura se convierte en un espacio de resistencia, en donde el sujeto queer no solo se nombra, sino que se piensa, se afirma y se proyecta hacia un futuro posible.

El cuerpo queer

El análisis de las novelas *Bajo la cama*, *Labios* y *Hombres enlodados* revela una constante preocupación por el cuerpo queer como territorio de disputa, vigilancia y transgresión dentro de un contexto sociocultural profundamente heteronormativo. Los personajes que habitan estas narrativas son sujetos atravesados por discursos de control — religiosos, médicos, familiares o narrativos— que buscan negar, corregir o patologizar sus deseos y prácticas corporales, configurando así una tensión permanente entre el ser y el deber ser. En este marco, el cuerpo queer no solo es marginado, sino que también se convierte en el centro de una resistencia simbólica, estética y afectiva.

Siguiendo a Judith Butler (2002), la negación del cuerpo queer puede entenderse como una forma de violencia epistémica que responde a la imposición de un modelo binario de sexo/género/deseo, en el que todo lo que escapa a la correlación entre cuerpo, identidad y heterosexualidad es considerado ilegítimo. Esta violencia se manifiesta en *Bajo la cama* a través de personajes como Eduardo, Rocco, Antonio o Demián, quienes reprimen su deseo y niegan su cuerpo para preservar una imagen pública conforme a la norma. De manera similar, en *Labios*, la negación del cuerpo femenino lésbico se articula desde un

narrador masculino que cosifica los cuerpos de las protagonistas y los convierte en fetiche para su placer, inscribiéndolos en una lógica heteropatriarcal que invisibiliza su agencia.

Por su parte, *Hombres enlodados* expone con particular crudeza los efectos de la negación del cuerpo desde la infancia. El personaje de J.J. es sometido a un proceso de corrección médica y religiosa que intenta extirpar su diferencia mediante fármacos, rituales y vigilancia. Esta situación revela, tal como lo plantea Didier Eribon (2000), que la homosexualidad es constantemente construida como anomalía, como marca de desviación que debe ser silenciada, curada o castigada. La mirada social se convierte en un acto de condena, y el cuerpo queer es entendido como portador del pecado, del peligro o de la enfermedad.

Sin embargo, estas novelas también exploran el homoerotismo como espacio de afirmación subjetiva y transgresión política. La representación de los encuentros homoeróticos en las tres obras —desde el deseo reprimido entre adolescentes en *Bajo la cama*, pasando por la intimidad entre Alejandra e Irene en *Labios*, hasta el despertar sexual de Jota Jota en *Hombres enlodados*— permite evidenciar cómo el erotismo queer subvierte las lógicas del placer normado y genera nuevas formas de vinculación afectiva. Estas escenas, lejos de ser meros momentos de tensión narrativa, constituyen un discurso sobre la posibilidad de amar, desear y habitar el cuerpo desde otro lugar.

La literatura, como espacio simbólico, juega aquí un papel fundamental. Tal como lo indica Segura (2007), el poder decir y el poder escribir sobre la diferencia sexual constituye un acto de emancipación frente a la realidad represiva. A su vez, las categorías de homoerotismo, corporalidad e identidad, tal como las desarrollan autores como

Chaichumporn (2018) y Valderrama (2018), se revelan como herramientas críticas para desmontar los dispositivos discursivos que han regulado históricamente el deseo. La visibilidad del deseo queer no solo pone en crisis los modelos de sexualidad normados, sino que también interroga la manera en que se representa, se narra y se concibe el cuerpo en la cultura. El homoerotismo, la transgresión de la corporalidad y la negación como respuesta social constituyen núcleos temáticos que, en conjunto, permiten pensar la literatura queer centroamericana como un espacio político donde el cuerpo se vuelve palabra, y la palabra, acto de libertad.

Performatividad y *Performance*

Las novelas *Bajo la cama* de Carlos Luna, *Labios* de Maurice Echeverría y *Hombres enlodados* de Javier Stanzola ofrecen un panorama literario en el que la performatividad del género y la sexualidad emerge como una herramienta de análisis fundamental para comprender las tensiones entre identidad, cuerpo y sociedad en contextos centroamericanos marcados por la heteronormatividad. A través de los personajes, estas obras evidencian cómo los sujetos queer transitan entre la performatividad genuina – entendida como la asunción de un rol de género y sexualidad disidente que desafía las normas sociales (Butler, 2002)– y la *performance* social –una máscara adoptada para sobrevivir en sociedades intolerantes.

En *Bajo la cama*, el personaje de Alec se constituye como un sujeto performativo al asumirse públicamente como un hombre homosexual, mientras que otros personajes como Rocco, Antonio, Demián, Gabriela y Eduardo representan distintos grados de *performance*, al mantener una apariencia social heterosexual para evitar el rechazo. La novela resalta

cómo, en un entorno hostil, el asumirse plenamente implica un alto costo personal y social, mientras que adoptar una performance normativa puede implicar la renuncia al deseo propio, a la identidad y a la autenticidad.

Para la novela *Labios*, la performatividad de género y sexualidad es mediada por la voz narrativa masculina, que impone un marco heteronormado sobre los cuerpos femeninos y lesbofemeninos. Irene, con características tradicionalmente masculinas como la impulsividad y la violencia, y Alejandra, como figura más sensible y sentimental, ilustran cómo incluso en relaciones homosexuales los roles de género siguen siendo leídos bajo el lente binario patriarcal. La narración erotiza y fetichiza los encuentros entre mujeres, dejando entrever que el deseo lésbico es leído a través de un prisma masculino que niega la autenticidad del cuerpo femenino como sujeto de deseo propio.

Para *Hombres enlodados* la performatividad se articula desde la infancia, evidenciando cómo los discursos religiosos, médicos y familiares intentan configurar el cuerpo y la identidad de JJ en función de normas de género fijas. Sin embargo, la voz narrativa infantil, cargada de ironía y sarcasmo, pone en jaque los intentos de normalización, revelando la arbitrariedad de los roles de género. JJ no adopta una performance masculina para encajar, sino que, a pesar del rechazo, asume su identidad disidente, lo cual lo convierte en un sujeto performativo. Este camino de autoaceptación culmina en su decisión de migrar, como un acto de resistencia y afirmación identitaria.

Por lo tanto, la performatividad no solo es una práctica individual sino una forma de resistencia política y cultural en contextos donde las disidencias sexuales son sancionadas o invisibilizadas. Así, las novelas centroamericanas contemporáneas analizadas se

constituyen como espacios literarios donde se cuestiona, se subvierte y se reconfigura la norma heteronormativa, permitiendo el surgimiento de voces queer que, aunque diversas en sus trayectorias, convergen en la búsqueda de autenticidad y libertad.

Sobre las teorías y la investigación

La presente investigación constituye un aporte significativo al campo de los estudios culturales centroamericanos, en tanto propone una lectura articulada y comparativa de *Debajo de la cama*, *Labios* y *Hombres enlodados*, centrada en los procesos de subjetivación de los personajes LGBTQ+ desde la performatividad y lo performático. Si bien las teorías que sustentan este estudio —Butler, Sedgwick, Eribon, Austin, entre otras— proceden de tradiciones anglosajonas y europeas, su aplicación al corpus demuestra que dichas herramientas conceptuales requieren ser adaptadas críticamente cuando se analizan realidades literarias centroamericanas, marcadas por la colonialidad, la heteronormatividad estructural, la violencia simbólica y la religiosidad conservadora.

En este sentido, uno de los aportes fundamentales de esta tesis reside en la traducción conceptual que se realiza: no solo se adopta un aparato teórico, sino que se reinterpreta y resignifica desde coordenadas locales para dar cuenta de cómo operan el género, la sexualidad y el deseo en sociedades atravesadas por imaginarios patriarcales y discursos de control. Así, la performatividad —en tanto repetición ritualizada de normas que naturalizan cuerpos, afectos y prácticas— adquiere en estas novelas una dimensión específicamente centroamericana: se vuelve un dispositivo que somete, vigila y corrige, pero que simultáneamente abre espacios de fuga y resistencia.

Otro aporte distintivo es la incorporación y desarrollo del concepto de lo performático, entendido como la adopción de roles, gestos y posturas destinadas a encubrir o disimular los deseos latentes que no pueden ser expresados en el espacio público. La investigación demuestra que, en gran parte del corpus, los personajes disidentes deben recurrir a esta máscara identitaria para sobrevivir en contextos donde la desviación de la norma acarrea sanciones sociales severas. Lo performático, entonces, aparece como un mecanismo de camuflaje que permite la coexistencia entre un yo íntimo que desea y un yo social que finge.

Este trabajo revela que, mientras la performatividad impone modelos normativos vinculados a la matriz heterosexual, lo performático ofrece un marco para comprender las estrategias de ocultamiento, negociación y autoescenificación que los personajes despliegan para navegar la violencia simbólica y estructural de su entorno. En consecuencia, la tesis no solo ilumina la complejidad de los procesos de subjetivación queer en Centroamérica, sino que también amplía el repertorio analítico disponible en la región, mostrando que los conceptos no deben ser importados de manera acrítica, sino recontextualizados según las condiciones históricas, culturales y políticas locales.

Finalmente, este estudio contribuye a visibilizar las formas en que la literatura centroamericana contemporánea representa cuerpos negados y sexualidades disidentes, subrayando que los momentos homoeróticos analizados funcionan como espacios de ruptura ante la mirada heteronormativa. En ellos, los personajes recuperan agencia, reinscriben sus cuerpos y reconfiguran su deseo, generando microgestos de resistencia que, aunque no siempre subviertan plenamente el orden social, permiten la afirmación de una subjetividad propia. De este modo, la investigación aporta una lectura integradora que

enlaza teoría, literatura y contexto, ofreciendo un marco conceptual útil para futuros estudios sobre sexualidad, identidad y cuerpo en la producción narrativa de la región.

Referencias bibliográficas

- (2010). *Informe sobre Derechos Humanos y conflictividad en Centroamérica 2009-2010*.
- Aguilar, C. (2010). *Centroamérica: Violencias desbordadas*. San José: EUCR.
- Ahmed, S. (2006). *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others*. Duke University Press.
- Amnistía Internacional*. (5 de mayo de 2023). Obtenido de Amnistía Internacional Org:
<https://www.amnesty.org/es/location/americas/report-americas/>
- Arias, A. (2000). *The Rigoberta Menchú Controversy*. University of Minnesota Press.
- Austin, J. L. (1962). *How to Do Things with Words*. Harvard University Press.
- Bastian, J.-P. (2005). *El marcador sagrado: frontera interna y religión en Centroamérica y en el sur de México*. En P. Bovin (Ed.), *Las fronteras del istmo* (pp. 325-333). México: Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos / Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.
- Barrientos, D. (2010). *Transculturación y subjetividad en Centroamérica*. F&G Editores.
- Barrientos, D. (2016). *Centroamérica: Escrituras en contrapunto*. San José: Arlekin.
- Benítez, B. (12 de junio de 2022). *La Vanguardia*. Obtenido de Pensamiento dualista: el enigma de la relación entre cuerpo y mente:
<https://www.lavanguardia.com/vivo/psicologia/20220612/8333867/pensamiento-dualista-realidad-simplifica-nbs.html>
- Beverley, J. (2011). *Latinamericanism after 9/11*. Duke University Press.
- Bianchi, M. (2015). *Cuerpos, afectos y política queer en América Latina*. Siglo XXI.
- Brokeback Mountain*. (24 de junio de 2023). Obtenido de Wikipedia:
https://es.wikipedia.org/wiki/Brokeback_Mountain
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan: Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Paidós.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad* (M. A. González, Trad.). Paidós. (Obra original publicada en 1990)

- Butler, J. (29 de julio de 2023). *Garden Trouble: feminism and the subversion of identity*. Obtenido de Amazon: <https://www.amazon.com/Gender-Trouble-Feminism-Subversion-Routledge/dp/0415389550>
- Calvo, Y. (2000). *La mujer, víctima y cómplice*. Editorial de Costa Rica.
- Carrasco, C. (2003). *Homoerotismos y representaciones gay en Centroamérica*. Revista Iberoamericana, 69(202), 75–90.
- Carrasco, C. (2003). Voces gay en la narrativa costarricense. *Letras*, 81- 101.
- Casanova, A. (2010). *Teorías críticas del cuerpo*. Universidad de Chile.
- Castaño, G. (2008). *Alcohol y cultura: Representaciones sociales del consumo en América Latina*. CLACSO.
- Castaño, G. (2008). Aspectos socioculturales del consumo de alcohol en Latinoamérica y estrategias de prevención. *Revista Análisis*, 15-27.
- Castelar, A. (2007). La identidad como performatividad, o cómo se llega a ser lo que no se es. *Identidades , sujetos sociales y políticas del conocimiento: reflexiones contemporáneas* (págs. 209- 224). Palmira: Ejercicios filosóficos.
- Castelar, A. (2007). *Identidades en tránsito: Género, cuerpo y diferencia sexual*. Universidad del Valle.
- Chacón, A. (2016). Representaciones y elaboraciones de la homosexualidad en la literatura costarricense. *Istmica*, 131-141.
- Chacón, H. (2009). "Monstruosidades", "Maravillas" e intersticios en Viajero que huye (2008) de Uriel Quesada. *Istmo*, 1- 25.
- Chacón, M. (2015). *Cuerpos en tensión: Género y poder en Centroamérica*. FLACSO.
- Chaichumporn, P. (2018). Perspectivas de las (in)visibilidades del cuerpo queer/heterosexual: el cuerpo travesti en La novela Plástico cruel. *La ventana*, 39-66.
- Chaves, J. (20 de julio de 2023). *Paisajes con tumbas pintadas en rosa*. Obtenido de Librería francesa: <https://libreriafrancesa.delfixcr.com/shop/product/9789930526309-paisajes-con-tumbas-pintadas-en-rosa-jose-ricardo-chaves-98823>

- Chávez, L. (29 de Julio de 2023). *Trágame tierra*. Obtenido de Portal de Revistas del CSUCA: <https://revistas.csuca.org/Record/ISTMICA10574/Details>
- Contreras, A. (12 de marzo de 2009). *Revista Ismo*. Obtenido de Mujeres, lesbianas y el ámbito laboral guatemalteco influenciado por la globalización: Un acercamiento a Labios, una novela de Maurice Echeverría: <http://istmo.denison.edu/n19/articulos/6.html>
- Córdoba, D. (2003). *Performatividad y teoría queer: Política, identidad y deseo*. Editorial Egales.
- Córdoba, D. (2003). Identidad sexual y performatividad sexual . *Athenea Digital*, 87- 96.
- Cornejo, J. (2009). Equívocos del lenguaje: homoerotismo en lugar de homosexualidad. *Alpha*, https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22012009002900010.
- Coto, S. (2007). Tesis. *Espacios de marginalidad y nueva propuesta de género: La construcción del discurso homoerótico en la novela Paisaje con tumbas pintadas en rosa de José Ricardo Chaves*. San Pedro, San José, Costa Rica.
- Coto, S. (2008). Una “década perdida”, noticias del miedo en Paisaje con tumbas pintadas en rosa. *Universidad de Costa Rica*, 1- 18.
- Crenes, P. (2022). Javier Stanzola: ‘Hombres enlodados’. *La Prensa*, 13.
- Cristo Negro de Portobelo*. (27 de junio de 2023). Obtenido de Wikipedia: https://es.wikipedia.org/wiki/Cristo_Negro_de_Portobelo
- de la Guerra, F. (2000). *Julio Cortázar, de literatura y revolución en América Latina*. Idea Latinoamericana.
- Delgado, L. (2015). La memoria travestida: Caribe, estética e historia en Trágame tierra de Lizandro Chávez Alfaro. *Istmo*, 1- 14.
- Domínguez, H. (2021). *Desobediencias sexuales: Literatura, performance y política en América Latina*. Iberoamericana Vervuert.
- Duque, C. (2010). Judith Butler y la teoría de la performatividad de género . *Revista de Educación y pensamiento, Colegio Hispanoamericano*, 85- 95.
- Echeverría, M. (2007). *Labios*. Alfaguara.
- Eribon, D. (2001). *Reflexiones sobre la cuestión gay*. Barcelona: Editorial Anagrama.

- Eribon, D. (2012). *Una moral de lo minoritario. Variaciones sobre un tema de Jean Genet*. Editorial Eterna Cadencia.
- Espitia, J., & Torres, M. (2017). *Cuerpo, deseo y subjetividad femenina*. Universidad del Tolima.
- Falconí, D. (2017). *Las malas lenguas: Crítica queer y cuerpos disidentes*. Universidad Andina Simón Bolívar.
- Falconí, D. (octubre de 2011). Tesis doctoral para obtener el grado académico en Doctor en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada. *De las cenizas al texto: Transgresiones identitarias gay, lesbianas y queer en el ordenamiento literario andino contemporáneo*. Barcelona, España: Universitat Autònoma de Barcelona.
- Fonseca, C., & Quintero Soto, M. L. (2009). *Del dicho al hecho: Estudios sobre sexualidades en Centroamérica*. San José: FLACSO.
- Fonseca, C., & Quintero Soto, M. L. (2009). La teoría Queer: la de-construcción de las sexualidades periféricas. *Sociológica*, 43- 60.
- Foucault, M. (1976). *Historia de la sexualidad I: La voluntad de saber*. Siglo XXI.
- García, C. (12 de marzo de 2009). *Revista Istmo*. Obtenido de Mirando al bias. Homosexualidad y patriarcado en “Un día en la vida de Güicoyón Pérez”, de Mildred Hernández y Labios, de Maurice Echeverría: <http://istmo.denison.edu/n19/articulos/7.html>
- Gesché, A. (2014). *El cuerpo*. Editorial Sígueme.
- Geshé, A. (2014). La invención cristiana del cuerpo. *Franciscanum*, 215- 255.
- Guarín, A., Londoño, S., & Pico, M. (2019). *Sexualidad femenina y autoerotismo: Una lectura crítica*. Universidad del Valle.
- Guarin, R., Mujica, A. M., Cadena, L., & Useche, B. (2019). Una mirada a la masturbación femenina: estudio descriptivo transversal en mujeres universitarias del área metropolitana de Bucaramanga, Colombia. *Revista de la facultad de medicina*, [online]. 2019, vol.67, n.1, pp.63-68. ISSN 0120-0011. <https://doi.org/10.15446/revfacmed.v67n1.64125>.
- Halperin, D. (1995). *Saint Foucault: Towards a Gay Hagiography*. Oxford University Press.

- II, J. P. (21 de julio de 1982). *Vatican*. Obtenido de Audiencia general:
https://www.vatican.va/content/john-paul-ii/es/audiencias/1982/documents/hf_jp-ii_aud_19820721.html
- Jeffreys, S. (1993). *The Lesbian Heresy: A Feminist Perspective on the Lesbian Sexual Revolution*. Spinifex.
- Kulawik, K. (2016). *Subjetividades móviles: Cultura, migración y cuerpo*. Fondo de Cultura Económica.
- Lacarra, E. (2011). *Deseo y represión: Sexualidad femenina en la cultura occidental*. Cátedra.
- Lacarra, E. (2011). Representaciones del homoerotismo femenino en algunos textos románicos. *Atalaya*, <https://journals.openedition.org/atalaya/674?lang=es>.
- Leyva, V (2013). *Sexualidades periféricas: Discursos y violencias en Centroamérica*. UNAN Managua.
- Leyva, H., Mackenbach, W., & Ferman, C. (2018). *Literatura y compromiso político. Prácticas políticas-culturales y estéticas de la revolución*. F&G Editores.
- Leyva, H., Mackenbach, W., & Ferman, C. (2018). *Literaturas centroamericanas: Nuevos acercamientos*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Llamas, R. (2023). La reconstrucción del cuerpo homosexual en tiempos de SIDA. *Reis*, 141- 171.
- Londoño, N. (2012). *Erotismos contemporáneos: Sexualidad y literatura en América Latina*. Editorial Universidad de Antioquia.
- Luna, C. (2022). *Debajo de la cama*. Colección Narrativa.
- Mackenbach, W. (2012). *Identidades en crisis: Literatura, memoria y violencia en Centroamérica*. Iberoamericana.
- Mackenbach, W. (2019). *Centroamérica: literatura, sociedad, identidad*. Guatemala: F&G Editores.
- Mackenbach, W. (2019). *Entre política, historia y ficción: Acerca de algunas tendencias en las literaturas centroamericanas contemporáneas*. San José : Colección Cuadernos del Bicentenario.

- Mackenbach, W., & Leyva, H. (2014). *Literaturas centroamericanas para el siglo XXI*. San José: Editorial UCR.
- Martínez, M. (2007). La construcción de la feminidad: la mujer como sujeto de la historia y como sujeto de deseo. *Actualidades en psicología*, 79- 95.
- Martínez, M. (2007). *Masculinidad y feminidad: Construcciones sociales y discursos del cuerpo*. Universidad de Salamanca.
- Martínez-Leyva, V. H. (2013). *Sexualidades periféricas: Discursos y violencias en Centroamérica*. UNAN Managua.
- Masiello, F. (1997). *The Art of Transition: Latin American Culture and Neoliberal Crisis*. Duke University Press.
- Morales, M. (2018). *Narrativas de la diversidad sexual en América Latina*. UNAM.
- Muñoz, J. E. (2009). *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*. New York University Press.
- Orellana , Z., & Rondanelli, P. (2023). *Homosexuales evagéticos: negación, agotamiento y renacimiento*. Obtenido de Scielo:
https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0719-77212023000100007#B4
- Orellana, Z., & Rondanelli, P. (2023). *Juventud, deseo y diversidad sexual: Trayectorias afectivas LGBTIQ+*. Ediciones UCSH.
- Orlando*. (18 de junio de 2023). Obtenido de Wikipedia:
[https://es.wikipedia.org/wiki/Orlando_\(novela\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Orlando_(novela))
- Padilla, J. (2019). *Memorias disidentes: Identidades queer en Centroamérica*. Arto Ediciones.
- Padilla, Y. (2013). Maurice Echeverría's Labios: A disenchanted story about lesbians in Guatemala's postwar reality. *Studies in 20th y 21st Century literature*, 148-161.
- Paz, O. (1994). *La llama doble: Amor y erotismo*. Seix Barral.
- Pérez, J. (2015). *Teorías queer y crítica literaria*. Barcelona: Edicions Bellaterra.
- Pink Floyd*. (18 de junio de 2023). Obtenido de Wikipedia :
https://es.wikipedia.org/wiki/Pink_Floyd

- Poe, K. (2015). Formas de convivencia en la enfermedad. Representaciones del sida en la novela Paisaje con tumbas pintadas en rosa (1998) de José Ricardo Chaves. *Revista Estudios*, 1-18.
- Preciado, P. B. (2008). *Testo Yonqui*. Espasa.
- Quesada, A. (2010). *Centroamérica: Escrituras del yo, nación y literatura*. Alambra.
- Quesada, U. (24 de julio de 2023). *El gato de sí mismo*. Obtenido de Amazon: <https://www.amazon.com/-/es/Uriel-Quesada/dp/997723826X>
- Quesada, U. (24 de julio de 2023). *Viajero que huye*. Obtenido de Uruk editores: <https://urukeditores.com/libros/viajero-que-huye/>
- Rama, Á. (1982). *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca.
- Real Academia Española*. (3 de setiembre de 2023). Obtenido de Diccionario de la Real Academia Española: <https://dle.rae.es/marica#AV7YDtA>
- Richard, N. (1993). *Cultura y política en los años 80*. Santiago: FLACSO.
- Richard, N. (2000). *Residuos y metáforas: Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición*. Cuarto Propio.
- Rojas, C. (2008). *Cuerpo, nación y deseo en Centroamérica*. Editorial Universidad de Costa Rica.
- Rojas, J. (2009). El gato de sí mismo: novela de la travestización. *Istmo*, 1-24.
- Rojas, J. (2015). El reino de los Germanóvich: consideraciones sobre la cuestión gay presente en El gato de sí mismo de Uriel Quesada. *Cuadernos Inter-o-a-amblo sobre Centroamérica y el Caribe*, 153- 182.
- Rojas, M. (11 de febrero de 2022). *Cento de estudios filosóficos*. Obtenido de La relación mente y cuerpo: <https://centrodeestudiosfilosoficos.com.mx/blog/la-relacion-mente-cuerpo/>
- Rojas, M. (2012). Literatura en guerra: la narrativa contemporánea en Centroamérica. *Letras*, 27- 50.
- Santa Rita de Casia*. (27 de junio de 2023). Obtenido de aciprensa: <https://www.aciprensa.com/recursos/santa-rita-de-casia-4680>
- Sedgwick, E. (1998). *Epistemología del armario*. Barcelona: Ediciones de la Tempestad.

- Sedgwick, E. K. (2008). *Epistemology of the Closet*. University of California Press. (Obra original publicada en 1990)
- Segura, A. (2007). Reflexiones en torno a la literatura, lo estético y la temática gay. *Letralia, tierra de letras*, <https://letralia.com/175/ensayo01.htm>.
- Serrano , A., & Balbuena, R. (2015). Calladito y en la oscuridad. Heteronormatividad y el clóset, recursos de la biopolítica. *Culturales*, 151- 180.
- Silva, N. (10 de marzo de 2021). *Dialektika.org*. Obtenido de Mente, cuerpo y pensamiento. Algunas consideraciones: <https://dialektika.org/2021/03/10/mente-cuerpo-y-pensamiento-algunas-consideraciones/>
- Skłodowska, E. (1993). *Testimonio hispanoamericano: Historia, teoría, poética*. Hampshire: Ashgate.
- Sommer, D. (1991). *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America*. University of California Press.
- Soto, M. (2017). Tesis. *Otredad, exclusión social y resistencia: una lectura psicoanalítica de la novela "Paisaje con tumbas pintadas en rosa" de José Ricardo Chaves*. San Pedro, San José , Costa Rica.
- Stanziola, J. (2014). *Hombres Enlodados*. Versión Kindle.
- Torres, M. (2013). *Violencia, cuerpo y subjetividad en Centroamérica*. San Salvador: UCA Editores.
- Urrejola, A. (2022). El 2021 de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos: avances y desafíos que deja una presidencia histórica. *Agenda Estado Derecho*.
- Valderrama, K. (2018). *Erotismos, cuerpos y disidencias en América Latina*. UNAM.
- Valderrama, K. (2018). Homoerotismo femenino en la cultura visual colombiana: primeras aproximaciones heteropatriarcales de un lesbianismo invisible. *Canaguaro*, https://www.academia.edu/45473418/Homoerotismo_femenino_en_la_cultura_visu_al_colombiana_primeras_aproximaciones_heteropatriarcales_de_un_lesbianismo_invisible.
- Varo, F. (1984). La lucha del hombre contra el pecado. *Scripta Theologica*, 9-53.
- Vidal Vandemecum*. (8 de octubre de 2023). Obtenido de Digoxina: <https://www.vademecum.es/principios-activos-digoxina-c01aa05>

Zosa-Cano, A. (2015). Un secreto a gritos, Debajo de la cama de Carlos Luna Garay.
Temas Nicaragüenses, 310- 313.