

“Fíchenlo, si pueden”: disemi-nación e infancia travesti en Virgilio Piñera

En este ensayo sostengo que, en el cuento “Fíchenlo, si pueden,” Virgilio Piñera propone tanto una subjetividad como una nación travesti que cuestionan la masculinidad hegemónica encarnada por el héroe revolucionario de entresiglos y, luego, por el Hombre Nuevo de Che Guevara. El escritor diseña esta nación alternativa por medio de dos estrategias: por una parte, mediante la representación de una niñez travesti y, por otra, a través de una discusión del canon decimonónico de la Isla, particularmente, de la pugna binaria que la crítica instaló entre la literatura esteticista de Julián del Casal y la literatura patriótica de José Martí.

Palabras clave: *nación travesti, José Martí, Julián del Casal, travesti, masculinidad cubana*

In this essay, I argue that, in the short story “Fíchenlo, si pueden,” Virgilio Piñera proposes both a subjectivity and a travesti nation that question the hegemonic masculinity embodied by the revolutionary hero of the mid-century, and later, by Che Guevara's New Man. The writer designs this alternative nation by means of two strategies: on the one hand, through the representation of a travesti childhood and, on the other, through a discussion of the nineteenth-century canon of the Island, particularly, of the binary struggle that the critics developed between the aestheticist literature of Julián del Casal and the patriotic literature of José Martí.

Keywords: *travesti nation, José Martí, Julián del Casal, travesti, Cuban masculinity*

En las primeras páginas de *Antes que anochezca* (1990), Reinaldo Arenas, quien ya se encontraba asediado por el VIH, narra una particular petición dirigida a un retrato del escritor Virgilio Piñera (1912-1979) – especie de padre ausente – que pende de una de las paredes de su departamento: “Óyeme lo que te voy a decir, necesito tres años más de vida para terminar mi obra, que es mi venganza contra todo el género humano” (16). Esta escena, al tiempo que indica un impulso vital ante la inminencia de la muerte, revela, además, una filiación en la genealogía de la disidencia sexual de las letras cubanas del siglo XX. En el texto de Arenas, Piñera comparece

como una especie de santo iconoclasta y contestatario al que se le rinde culto fervorosamente. En la capilla de las letras *queer* de Cuba, Piñera se erige como un *exemplum* de pájaro errante que se precia de ser mirado por noveles pajarillos que nacen dando la espalda a la nación.

Fue precisamente la pose de pájaro errante o su “condición de loca nacional” la que comenzó a provocar disturbios ideológicos para la Revolución que Piñera abrazó con bastante entusiasmo en sus inicios (Jambrina 18). Sin embargo, llegado un momento, su figura se torna insoportable, si no, ¿cómo explicar el ataque de rabia que, según Juan Goytisolo, suscitó al Che Guevara la presencia de su *Teatro Completo* en la embajada cubana de Argelia? (cit. en Quiroga 104). Durante su trayectoria vital y escritural, Virgilio Piñera se erigió como un escritor irrespetuoso, cuyas “gran[des] patada[s] de elefante” propinadas al mundo artístico, político e intelectual de la Isla no dejaban indiferente a nadie (Piñera, “Terrible meditants” 138).

El cuento “Fíchenlo, si pueden” (1976) de Piñera, aunque publicado póstumamente, sin duda, constituye una de esas “gran[des] patada[s] de elefante” asestadas a la Revolución cubana y, por extensión, a la nación patriarcal sostenida por esta (Piñera, “Terrible meditants” 138). Piñera, a partir de la representación de una familia burguesa cubana de principios del siglo XX, discute la construcción de la nación, especialmente, por medio de la configuración de una subjetividad/cuerpo travesti y de una pugna entre dos figuras fundadoras del canon de la poesía cubana: Julián del Casal y José Martí. De manera análoga a la mirada identificatoria de Arenas en *Antes que anochezca*, en el relato de Virgilio su protagonista, Óscar – promesa de “varón con cosa viril” (“Fíchenlo” 589) –, mira el retrato de su prima muerta Lulú y comienza a ser preso de un “éxtasis lulizador” (“Fíchenlo” 602), deviniendo en el objeto de su deseo. No obstante, si en la narrativa areniana hay un predominio de una mirada seductora y reverencial ante el retrato de un padre elegido, en el relato de Piñera, por el contrario, abundan las miradas reprobatorias y acusatorias de una familia que rechaza la masculinidad malograda y las desviaciones sexuales.

En este ensayo sostengo que Piñera en su cuento propone una nación travestida, toda vez que la masculinidad hegemónica encarnada por el héroe revolucionario de entresiglos y, luego, por el Hombre Nuevo de Che Guevara es disputada y puesta en entredicho por una subjetividad que se sustrae de tales guiones. El escritor remedando la lengua patriótica alegoriza una nación cubana dislocada – a través de la deformación de la familia heteronormativa –, con el objeto de revelar en sus cimientos el rechazo a la diferencia: el cuerpo/subjetividad travesti. Así, argumento que la nación alternativa que dibuja el relato en cuestión se configura por medio

de dos estrategias. Por una parte, mediante la representación de una subjetividad travesti que “[s]e llama Óscar, se llama Lulú, se llama Bobó” (Piñera, “Fíchenlo” 589) que horada el binario sexo-genérico, la masculinidad fálica y el futuro reproductivo de la comunidad imaginada cubana. Y, por otra parte, por medio de una discusión del canon decimonónico de la Isla – la pugna binaria entre la literatura esteticista de Julián del Casal y la literatura patriótica de José Martí – el primero, símbolo de una subjetividad *queer*, y el segundo, encarnación de un loco. Vistas, así las cosas, la nación travesti cubana es fundada por figuras que habitan los márgenes.

Piñera como muchos otros escritores contemporáneos creyó en el proyecto revolucionario, pero al poco andar sintió en carne propia ese miedo² que, años antes le achacara a José Lezama Lima en su artículo “Notas sobre un incidente con Lezama” (1943):³ “Es tan absurda su pretensión que solo podría tener cumplimiento bajo un terrorismo literario, bajo la República de los Intelectuales Terroristas” (725). Este “terrorismo literario” fue premonitorio. En el año 1961 y con excusa del llamado Caso PM, Fidel Castro deja en claro en su discurso “Palabras a los Intelectuales”, cuáles son las condiciones bajo las cuales debe actuar el artista que se precia de servir a la Revolución.⁴

Esta pugna entre el escritor y el intelectual revolucionario que subyace a las “Palabras” de Castro – tan cara en los años sesenta y setenta del siglo XX – se articula en el campo literario y cultural cubano, de acuerdo con Alberto Abreu Arcia, a través de la tensión entre dos grupos claramente diferenciados: “autónomos” y “heterónomos” (38-39). Los primeros anclados a la autonomía del arte o una revolución de la lengua, mientras que los segundos comprometidos con el método realista como garante de la única revolución existente: la fáctica. Piñera seducido por la renovación de la lengua, paulatinamente, abandona el imperativo de la mimesis revolucionaria para regodearse en el goce de los extravíos y las posibilidades plásticas y metamórficas de nuevos códigos y registros artísticos.⁵

Piñera no asume del todo el mandato de los “hombres de transición” (Gilman 156), es decir, el de aquellos intelectuales de los años sesenta que esperan que la imagen del hombre nuevo se termine de modelar para así transitar de manera completa hacia esa figura demandada y su ética. Esta figura transicional, de acuerdo con Claudia Gilman, “abrió un espacio de comodidad para lidiar consigo mismos mientras la realidad los ayudara a cambiar de piel” (156), o sea, mientras la Revolución los esperaba para asistir a su conversión de escritores a intelectuales revolucionarios. Piñera y otros no lograron hacer esa conversión obligatoria, no consiguieron ni quisieron

mudar de piel. En otras palabras, y siguiendo el significante dérmico, el escritor no logró adaptarse a esa operación de reajuste de esa política del Hombre Nuevo, asumiéndose, por tanto, como un desviado más de la “familia intelectual latinoamericana” descrita por la crítica argentina (108).

Esta política de transición hacia el Hombre Nuevo anuncia una particular estrategia discursiva de posicionamiento revolucionario: el travestismo intelectual. Con este término, me refiero a la pose “a la manera de la Revolución” que los escritores deben encarnar para ser “admitidos” dentro de la gran familia nacional. En este sentido, tomo prestadas las palabras de Gilman, para quien el antiintelectualismo mentado por el proyecto castrista,

... obligó a todos los intelectuales progresistas al procedimiento jurídico de *inversión de la prueba*. Puesto que la historia demostraba que el riesgo de todo intelectual debía demostrar no *lo que era*, sino lo que *no era*, y estar eternamente disponible para dar fe de su fidelidad a las posiciones revolucionarias. (180)

Piñera no quiso o, al menos, no alcanzó a transicionar y posar ese travestismo exigido por la Revolución Cubana, pero sí quiso representar en su literatura esa figura que se debate entre el deseo y el rechazo y el erotismo y la violencia. Al hacerlo, no sólo demuestra que la sociedad cubana se ha caracterizado históricamente por expulsar a las subjetividades y corporalidades travestis a los márgenes de la nación (Bejel), sino que, además, denuncia una paradoja: entre el mandato revolucionario dirigido a sus escritores y la operación travesti que permite asumirlo.

Piñera nos recuerda que, en el espacio simbólico, la comunidad imaginada se solaza desde sus inicios en travestirse y participar, permanentemente, de múltiples desplazamientos y tránsitos. De este modo, al desmontar las máscaras que seducen a sus ideólogos y constructores, emerge para él otra posibilidad de narrar la nación. El tropo y subjetividad travesti en el marco de la historia política y sexual de Cuba son indicativos de una paradoja insoslayable. Por una parte, sus intelectuales y milicianos se fascinan ante *corpus travestis* que tienen como objetivo exhibir las operaciones discursivas de reajustes sexo-genéricos y raciales de la nación (tratados legales y criminológicos, proclamas, declaraciones políticas).⁶ Y, por otra, estos se resisten al condenar y criminalizar los *cuerpos travestis* que, en la práctica, desautorizan los dictámenes de aquellas reasignaciones o estratagemas ideológicas.

En este panorama de operaciones discursivas estratégicas, el travestismo es empleado como el tropo perfecto para narrar la construcción de la identidad nacional y regional de América Latina. A través de un

movimiento que, al decir de Vek Lewis, “reconstruye el mestizaje como travestizaje” (32), la nación deviene una construcción cosmética. En otras palabras, el travestizaje constituye una intervención retórica que permite codificar tanto las crisis raciales y sexo-genéricas como el estatus poscolonial de la región. Piénsese, por ejemplo, en la categoría de “travestismo cultural” acuñada por la crítica Jossiana Arroyo, quien la usa para leer políticas nacionales y conflictos raciales y sexuales de Cuba y Brasil. De este modo, significantes como crisis, desajuste, copia, dominación, falsedad o exceso se convierten en rasgos semánticos distintivos de la región que aunados connotan el significado de travesti. O, mejor dicho, travesti aparece como pantalla o medio en el que se reflejan sin equívocos las ansiedades, disputas y negociaciones políticas de América Latina, ya sea como encarnación (subordinación, dominio) de estas o como su resistencia (contestación, desacato).

Piñera expone con agudeza esta paradoja que se debate entre la invocación del travestismo como tropo a merced de diversas operaciones políticas y la subjetividad travesti como una identidad política en sí misma. El gesto ético del escritor cubano radica en develar que, por un lado, hay una saturación a nivel ideológico del tropo travesti y, por otro, hay una invisibilización de la subjetividad travesti y, por tanto, un borramiento de su historia y sus conocimientos. En la cultura cubana, nos enseña Piñera, hay un despliegue inversamente proporcional entre una fetichización y preponderancia de una criatura travesti textual que desplaza a una travesti real negada o, cuando menos, invisibilizada. La política *queer* del escritor consiste en desnudar, romper y socavar las lógicas binarias que sostienen el orden social en Cuba, tanto a nivel del significado (saturación textual del tropo travesti) como a nivel corporal y subjetivo (invisibilización de la identidad travesti). El cuento no resuelve esta tensión, sino que la exhibe para mostrar sus nudos y fallas. En la grieta Piñera halla un espacio en el que reclama un lugar para una subjetividad históricamente invocada como mero instrumento ideológico. El gesto *queer* piñeriano está en la apropiación de la lengua dominante (la alegórica) que una vez hablada es desviada en sus enunciados para cuestionarla.

Ante las “patadas de elefante” que el escritor da a la ideología patriarcal de la Isla al cuestionar sus cimientos y operaciones binarias excluyentes y racistas, la familia/nación decide expulsarlo y acallar el tono irrespetuoso de uno de sus más desobedientes hijos.⁷ Sin embargo, esta expulsión familiar, de acuerdo con Antón Arrufat, implicó para el Piñera de los años setenta una “muerte civil”: “En los años del setenta, calificados por Piñera de muerte civil, la burocracia de la década nos había configurado en esa ‘extraña latitud’ del ser: la muerte en vida. Nos impuso que muriéramos

como escritores y continuáramos viviendo como disciplinados ciudadanos” (42). Dado lo anterior, no cabe duda de que el cuento “Fíchenlo, si pueden” no pudo ser publicado dentro de Cuba, mientras Virgilio era “rehabilitado por el gobierno” (Quiroga 121), sino sólo de manera póstuma en sus *Cuentos completos* (1999).

“UN VARÓN NO PUEDE SER AL MISMO TIEMPO UNA NIÑA”: CONTRAPUNTEO DE LA NIÑA TRAVESTI Y LA MACHERÍA CUBANA

El texto narra la historia de Óscar, hijo de una familia burguesa de la Cuba de los años veinte quien, a través de un proceso de autopercepción, deviene en Lulú. Piñera inicia el cuento con el nacimiento del niño y las disputas familiares en torno al nombre y el destino que a este le depara, para luego relatar su devenir travesti y las vicisitudes que debe atravesar. Por un lado, estamos frente a un cuento que, desde un punto de vista del enunciado es completamente disruptivo, por cuanto representa un tema que recién en la segunda década de los dos mil se está tratando: las infancias trans*/travestis. Por otro lado, y, desde una perspectiva enunciativa, el texto alegoriza,⁸ a partir de esta familia desviada, una nación travesti que polemiza con la figura del Hombre Nuevo. El escritor polemiza con esta construcción de masculinidad hegemónica que el Che Guevara propone. Por consiguiente, el cuento discute la imagen del hombre de acción que sirve, ante todo, al proyecto revolucionario en marcha.

El relato comienza con una escena fundacional: el nacimiento de un nuevo retoño en la familia Peñalver Izquierdo, figuración alegórica de la nación. El alumbramiento de Gloria constituye un pasaje clave, por cuanto indica en términos simbólicos, el nacimiento de un nuevo ciudadano para la Patria. Según nos da a entender el texto, para la madre, el padre, la tía Marta y la comadrona, conocer el “sexo” del vástago de la familia es una cuestión de suma relevancia. Es más, la escena del parto marcará la discusión que el cuento ofrecerá a lo largo de sus páginas. El narrador expresa:

Cuando nació la comadrona dijo: “Es un varón”. “¡Un varón!” – gritó la tía Marta, cambiando por una mirada beatífica la mirada agresiva que había preparado en previsión de que su hermana tuviera una niña –. Un varón con cosa viril, Gloria – dijo a la recién parida, que aún hipaba por el esfuerzo –, ¿te convences? (Piñera, “Fíchenlo” 589)

El enunciado “¡Es un varón!” proferido por la partera y luego reiterado y, por tanto, reforzado por tía Marta indica no sólo el valor que comporta para la familia nacional el hecho de que sea un hombre “con cosa viril” (589) el recién nacido, sino que además muestra cómo funciona la performatividad

del género⁹ que se impone a quienes nacen como una especie de bautismo primigenio. No obstante, esta especie de bautismo condenatorio es puesto en disputa desde las primeras líneas del texto: “Se llama Óscar, se llama Lulú, se llama Bobó. La Santísima Trinidad son tres personas distintas y un solo Dios verdadero; él es tres personas distintas y ningún Dios verdadero” (589). La nominación tripartita que aparece aquí impugna las construcciones binarias (hombre/mujer) sobre las que se sostiene la familia nacional. Así, Virgilio Piñera, al contradecir ese acto de habla iniciático de la comadrona, parodia la ficción heteronormativa del género anclada a un imaginario y raíces católicas que, como se sabe, él mismo discutía.¹⁰ Desde este punto de vista, “varón” no encarna una verdad originaria que como la Trinidad se torna incuestionable. Por el contrario, el escritor cubano evidencia su carácter inventivo y deconstruye el aparataje de su *performance*.

Piñera, a partir de esta estrategia paródica, critica y expone las contradicciones de instituciones como el catolicismo que, al tiempo que rechaza aquellas identidades que se sustraen de los mandatos binarios del género, promueve discursivamente – como la ficción sexo genérica – la existencia de un sujeto tripartito. La parodia de este discurso religioso lo autoriza para justificar otra existencia: la de las subjetividades travestis. En la poética del escritor la recurrencia a lo terciario es signo distintivo de identidades castigadas como las del homosexual, el judío y el artista:¹¹ “Pienso en tres grupos humanos de elegidos. Pienso en el judío, en el homosexual y en el artista. Los tres execrados, perseguidos, apedreados... La masa no tolera pueblos elegidos, sexos elegidos, ni mentes elegidas” (Piñera, “Tres elegidos” 718-19). Por tanto, el cuento exhibe el problema de una trinidad minoritaria que deviene en el marco de una nación represiva en problema de interés para la *polis cubensis*. El nacimiento y el sexo del retoño preocupa y ocupa, como veremos luego, a la familia Peñalver Izquierdo.

La trinidad minoritaria tematizada y puesta de relieve por el escritor se contrapone a la obsesión de tía Marta por la virilidad del recién nacido. Esta se emociona, como nos cuenta el narrador, al hablar de la “machería” de su sobrino: “Tercer cocimiento que te hago y tercer machito que pares” (Piñera, “Fíchenlo” 589); “no todos los días se pare un macho como éste” (590); “machito lindo” (590); “mi machito no tiene chocho” (590), etcétera. En el cuento hay una saturación del significante “macho” y sus derivados, funcionando por medio de su repetición performativa, en el mandato fantasmático que la nación impone a sus hijos. En este sentido, el personaje de tía Marta representa la encarnación de la ley del género y sus ficciones reguladoras personificadas por los agentes de la Revolución. Por tanto, es ella quien exige ponerle nombre, quien le enseña a comportarse como

hombre y quien vigila y reprocha sus comportamientos desviados: “Ese varón sería bautizado con nombre de varón, haría lo que hacen todos los varones, y cuando llegara la hora de morir, enterrarían a un varón. Si los libros decían otra cosa, es porque los libros estaban equivocados” (591).

La cuestión del nombre se convierte en un punto nodal del relato, toda vez que la familia Peñalver Izquierdo se embarca en un intenso debate en torno a esta. En la onomástica se juega una lucha por la virilidad futura de la criatura recién nacida que, como veremos, Virgilio Piñera codificó concienzudamente. Por un lado, Tía Marta como emblema de los valores nacionales, sugiere el nombre “Marcial”, pues acota: “con ese nombre no hay equivocación posible; ese nombre es un ejército sitiando una plaza que se llama Chocho. Además, Marcial empieza con M, y con M empieza el macusey, que se emplea en las facturas de los huesos” (Piñera, “Fíchenlo” 593). Este nombre encarna una simbolización metafórica ligada a una masculinidad militarizada que en su lectura sexual (arma) – al volver sobre la saturación fálica – connota una potencia sexual inusitada (ejército). Además, agregaría – siguiendo la retórica de Tía Marta – que Marcial empieza con M y con M empieza uno de los significantes más repetidos en el relato: macho y sus derivaciones morfológicas. Por otro lado, Gloria, la madre, opta por el nombre Óscar como una especie de homenaje a un hermano del círculo familiar quien, según su cuñada, es un loco. Además, Óscar es también el nombre de Oscar Wilde, escritor *queer*, asociado metonímicamente con la identidad de Lulú quien gusta de la poesía. Tía Marta objeta este nombre no sólo porque se vincula a un loco, sino porque con O empieza la ortiga, planta que se usa para la impotencia sexual. Ante su infructuosa propuesta de nombre, Óscar “sufrió una notable reducción nominal” (595), esto es, fue mentado con el hipocorístico “Car”. Esta apócope, según la tía, atraerá a las potenciales alemanas que conocerá cuando viaje y hable con estas. Si la hipótesis de Tía Marta afirma que la cuestión nominal amenaza la masculinidad fálica, no hay otra salida que una alteración para enderezar lo desviado.

Virgilio Piñera en “Fíchenlo, si pueden” problematiza la masculinidad fálica que él mismo reconoce como atributo inherente de la cubanidad. En su ensayo “Sexualidad y machismo” (1959-1961)¹² el escritor explica que el cubano gusta de exhibir su “machería” asociada a un gesto distintivo: llevar la mano hacia su sexo:

el cubano sí es engallado y en todo momento hará gala de su machería. No conozco otro pueblo en Latinoamérica o Europa que, como el cubano, lleve constantemente la mano hacia su sexo. Lo hace al sentarse – en una silla, en la guagua, en un velorio

-. No puede prescindirse de ese gesto, que ha conformado ya una segunda naturaleza, y es también la afirmación tajante de su condición de varón. (Piñera 731)

Este gesto tan propio de la identidad masculina del cubano se convierte en una compulsión obsesiva para tía Marta.¹³ La voz narrativa señala la fijación que esta tiene con el órgano sexual de su sobrino desde el momento en que este nace: “Lávalo en seguida, Totica – dijo a la comadrona – lávalo, que quiero verle la cosita” (Piñera, “Fíchenlo” 589). Para el personaje, el falo es el significante privilegiado de la masculinidad nacional que defiende. Es más, de ahí en adelante, el falo de su mentado sobrino deviene en una cuestión familiar. Se hace no sólo alusión a su tamaño – “ya verás que pipí se gasta” (591) – y al uso que este tendrá en el futuro reproductivo de la nación, sino también al peligro de una posible y aun ridícula impotencia:

Y por si todo esto fuera poco, Óscar empieza con O, y con O también empieza esa mata que tengo en mi patio, que se llama ortica. ¿Sabes para lo que se usa esa mata? Oye, Gloria, cáete de la Cama: se usa para la impotencia sexual. No faltaba más: ponle Óscar, pero de paso siembra un monte de orticas a ver si puedes curarle la impotencia. (594-95)

La figura de tía Marta en el cuento se encarga de custodiar la virilidad esencial de su sobrino ante cualquier amenaza por más absurda¹⁴ que esta parezca. Sin embargo, y pese a sus intentos, su sobrino se reconoce niña y no como el “machito” que ella desea y protege. Óscar se descubre otra al mirar un retrato de Lulú, su prima muerta, quien en dicha imagen asciende al cielo con alas. Desde este momento revelador Lulú nace y desea ser mirada y reconocida como tal:

a la tía le reventaba que apenas con seis años de edad su sobrino dijera a la familia, y, sobre todo, a las visitas, que quería ser un ángel para subir al cielo ... Óscar lo descubrió [el recordatorio] en la gaveta de la cómoda y, aunque por su corta edad no estaba en condiciones de razonar, sintió oscuramente que esa figura alada era una suerte de identificación, y que sus señas de identidad serían facilitadas por la figura en cuestión. ... Al instante el hijo exclamó que también quería ser un ángel para ir al cielo. (596)

El retrato de la prima muerta funciona como una representación especular de una identidad solo legible, a través de la imagen andrógina de un ángel. Es decir, la niñez travesti de Lulú no cabe en la lengua heteronormativa de la nación y se decodifica de manera oblicua. El escritor al mentar la identidad travesti, por medio del tropo del ángel¹⁵ se inscribe en una

genealogía de escritores *queer* (Emilio Ballagas, Xavier Villaurrutia, Jorge Cáceres, Alfonso Hernández-Catá) que han recurrido a esta figura para representar subjetividades “desviadas”. Asimismo, Piñera, mediante un particular sintagma, afemina la masculinidad fálica y anuncia su rechazo. Precisamente, cuando toda la familia está reunida alabando la virilidad del entonces recién nacido, tía Marta asegura que este tendrá éxito con las mujeres: “Cuando sea grande y se encarama sobre las mujeres, sabrán lo que es candela. Toma, Totica, ponlo en la cuna, te digo, ponlo. ¿No estás viendo la cara de lujuria que tiene este cabrón?” (Piñera, “Fíchenlo” 592). De manera contigua a esta premonición, el narrador señala que el vástago de la familia es depositado en una cuna, semejante a un “mausoleo de encajes y tules” (592). La alusión al léxico modernista, acusado muchas veces de afeminado, es aquí evocado para afeminar y problematizar la masculinidad del macho cubano.

La mirada aparece como un motivo axial del cuento, con el objeto de mostrar cómo esta es productora de identidades y subjetividades. En otros términos, para Piñera la mirada actúa como fundante de procesos de reconocimiento, como en el caso de Lulú y el retrato de su prima muerta. Pero también como reguladora y sancionadora de tales prácticas de identificación. El retoño es sometido al escrutinio de un “juego de miradas” (Piñera, “Fíchenlo” 593) reprobatorio que presagia el desajuste de la ficción normativa de género promovida por la familia/nación:

Se hizo un silencio sepulcral que dio paso al juego de las miradas: de tal modo que miradas de aprobación se cruzaban con miradas de reprobación; miradas de rencor, con miradas de envidia; miradas de venganza, con miradas de insidia; hasta que finalmente, todas esas miradas, confundiéndose en una sola y penetrante mirada, convergieron sobre el recién nacido con el mismo ensañamiento, nocturnidad y alevosía con que un asesino cierra, puñal en mano, contra su indefensa víctima. (593)

El juego de miradas intercambiado por la familia nacional marca el inicio de una persecución, principalmente, encarnada por tía Marta que no es, sino una representación de toda la comunidad imaginada. La voz narrativa expresa más tarde que esas miradas reguladoras que castigan a determinados cuerpos por no seguir las pautas impuestas del género padecerán el juicio y la condena:

estas miradas, provenientes del círculo familiar, eran las primeras avanzadas de esa ingente falange de miradas acusadoras que lo seguirían en el curso de su vida, eran, por su naturaleza inquisitiva, de las que desnudan, de las que obligan a mirar porque

miran; de las que se miran para que miren; de las que se huye y hacia las que, no obstante, nos encaminamos; de las que emplazan, juzgan y condenan. (594)

Pese a que Lulú es víctima de esa pedagogía de miradas aleccionadoras, ella persiste en su devenir travesti, en ese “éxtasis lulizador” (602) o *performance* de género que contraviene la normativa familiar. “Tanto se posesionó de su nueva personalidad – dice el narrador – que responder por su nombre le costaba un verdadero esfuerzo” (598). Una vez que es asumida su nueva identidad, la absurda disputa por su nombre – que ocupa varios párrafos de la narración – deja ser un acto impuesto para convertirse en una decisión propia: “Ahora era Óscar, pero también era Lulú, Lulú Peñalver Izquierdo, tan hija de su madre como hijo lo era Óscar Peñalver Izquierdo” (598).

El personaje travesti del cuento que a ojos de la familia viene a perturbar un orden natural y normal de la casa, le sirve a Piñera para mostrar que en la familia nacional lo travesti no es lo otro, sino más bien parte de ese Uno que se pretende homogéneo. El escritor, por tanto, polemiza directamente con la ideología del Hombre Nuevo puesta en marcha en el momento en que se fecha el relato y que, como veremos en el próximo apartado, tiene sus orígenes en las poéticas del siglo XIX.

LA DISEMI-NACIÓN O LA NACIÓN EN DISPUTA: JOSÉ MARTÍ Y JULIÁN DEL CASAL MIRADOS DESDE EL MARGEN

El tiempo de la historia o el de la imaginación temporal de la narración se yuxtapone y dialoga contrastivamente con el tiempo histórico en el que vive el escritor y bajo el que se produce el relato. El cuento se termina de escribir en el año 1975, mientras que el personaje protagónico, según se nos informa, nace el 5 de mayo de 1928. Piñera elabora un meticuloso trabajo de codificación onomástica, temporal y espacial que acusa una absoluta conciencia del tramado discursivo que diseña. Desde esta constatación, propongo que el escritor cubano recurre al anacronismo como una estrategia predilecta que ha sido utilizada por las disidencias sexuales para cifrar cuerpos y subjetividades anómalos. El año 1928 es una fecha relevante en lo que podríamos llamar la historia *queer* cubana, toda vez que se generan una serie de discusiones en torno a sexualidades problemáticas para la nación y, además, se publican textos que más tarde formarán parte indiscutible del *canon queer*. El 20 de mayo de 1928 – mismo mes en que nace Óscar/Lulú – se inicia una campaña mediática de carácter nacionalista e higienista que busca erradicar las contagiosas y perturbadoras figuras del pepillismo y del garzonismo. Según el historiador Abel Sierra Madero, autor

de *Del otro lado del espejo. La sexualidad en la construcción de la nación cubana* (2005):

En 1928, se inició una de las campañas públicas más acerbadas y difundidas que tuvo lugar en Cuba durante la etapa republicana. Desde el periódico *La semana* y la revista *Carteles*, los periodistas Sergio Carbó y Mariblanca Sabas Alomá, respectivamente, se pronunciaron – apelando a la conciencia nacional – en contra de dos vertientes sociales de índole sexual: el pepillismo y el garzonismo, que se convirtieron en fenómenos políticos. (82)

No es arriesgado sostener que Piñera estaba consciente al momento de escribir su cuento del problema nacional que estas sexualidades desviadas del proyecto rector de la nación adquieren en el año 1928. Así pues, la elección del mes de mayo, fecha en la que nace el/la protagonista de la historia, no resulta baladí. Por el contrario, revela la riqueza de los códigos que configuran y modelan el relato. Del mismo modo, además de este debate que se extiende por bastante tiempo, ese mismo año el escritor Alfonso Hernández-Catá y la escritora feminista Ofelia Rodríguez Acosta publican las novelas *queer* *El ángel de Sodoma* y *La vida manda*, respectivamente.¹⁶

El excursus anterior alcanza relevancia si consideramos que el cuento es fechado por Virgilio Piñera en 1975, diez años después de que se publicara la proclama guevarista del Hombre Nuevo que la Revolución cubana hizo suya. La saturación de codificaciones de la historia sexual y literaria *queer* de la nación desplegada en el cuento persigue, precisamente, disputar con un imaginario patriarcal que tiene sus orígenes en el siglo XVIII y su apogeo en el siglo XIX. En este contexto, “Fíchenlo, si pueden” discute las representaciones de masculinidades hegemónicas que han sido promovidas por los discursos oficiales de la Isla desde fines de siglo con la figura del “mambí”¹⁷ hasta el presente de la Revolución con la del Hombre Nuevo guevariano. Piñera, específicamente, a través de los escritores José Martí y Julián del Casal, poetas por antonomasia del canon poético del diecinueve, propone una modalidad “otra” para narrar la nación. En su relato ambos vates son citados de manera explícita como poetas excéntricos y son despojados del aura de domesticación que las ideologías críticas hegemónicas han instalado en el campo cultural.

En el cuento, la madre de Óscar/Lulú le expresa a la tía Marta que su hijo será poeta, como una manera velada de justificar el exceso de sentimentalismo y afeminamiento que todos ven con ojos reprobatorios, ya que amenaza con desajustar y desestabilizar a la familia/nación:

–Yo creo que éste va a ser poeta – decía la madre sonriendo.

– Loco querrás decir – respondía tía Marta –. Pero déjalo de mi cuenta; yo le voy a sacar toda la poesía que tenga en la cabeza. La culpa la tienen tú y Ricardo, diciéndole las poesías de ese Martí, que no era nada más que un orate. Por eso lo afrijolaron en Dos Ríos. –¿Qué barbaridad estás diciendo, Marta?– protestaba la hermana, llevándose las manos a la cabeza – Martí es el padre de la patria. (Piñera, “Fíchenlo” 598-99)

Por medio de este diálogo, Piñera despliega una escena de lectura clave que le permite articular su acercamiento a las relaciones, muchas veces contradictorias, entre nación, sexualidad y canon poético. Dicha escena de disputa entre Gloria y Marta, de acuerdo con las posturas esgrimidas, nos dirige al poema “Dos Patrias” (*Versos Libres*, 1913), donde el mismo Martí alegoriza mediante una disyunción la aparente paradoja entre el hombre de acción (activo, masculino, fuerte, guerrero) y el hombre de letras (pasivo, femenino, débil, evasivo):

Dos patrias tengo yo: Cuba y la noche.
 ¿O son una las dos? No bien retira
 su majestad el sol, con largos velos
 y un clavel en la mano, silenciosa
 Cuba cual viuda triste me aparece. (versos 1-5, 135-136)

La voz poética plantea un dilema ético que lo aqueja: elegir entre las armas y las letras, o bien, lograr un equilibrio entre dos patrias que, al parecer sólo en el plano de la superficie, pertenecen a terrenos opuestos y son irreconciliables. La primera patria, esto es, Cuba (la nación) es aquella que exige de sus hijos acción y entrega, mientras que la segunda, es decir, la noche (la poesía) requiere lo mismo de sus practicantes, pero esta vez en el espacio de la pasividad. La noche, al contrario del día, connota una temporalidad inactiva vinculada a la soledad, el silencio, la irracionalidad y el descanso. De ahí que la noche sea la imagen que le permite al hablante simbolizar a la poesía, esa actividad no contingente que desplaza a la figura del soldado que lucha por su Patria. Sin embargo, el poeta cubano logra reconciliar estratégicamente ambas patrias, de modo que la lucha entre el hombre de acción y el hombre de letras se suspende. Así, la disyuntiva deviene en una conjunción que, aunque problemática, al menos, abre nuevas posibilidades de inventar la nación:

la metáfora del poeta/guerrero [puede] asegurar el vigor, la voluntad viril del sujeto, compensando la debilidad, la secundariedad, la “feminización” de la lengua que el

propio Martí ve como uno de los rasgos de la poesía moderna. Por supuesto, ni la “feminidad” ni la “debilidad” son atributos esenciales de la poesía. (Ramos 170)

En el cuento, de manera análoga al texto martiano, se asocia y entiende a la poesía como una práctica de afeminamiento que debe ser alejada de Óscar/Lulú, ya que esta, según tía Marta, es la causante de su performatividad de género desviada. El loco y el pájaro, desde la perspectiva heteronormativa de la hermana de Gloria, están íntimamente emparentados, por cuanto representan subjetividades no normativas que habitan los márgenes de una nación que se erige fuerte y sana. La visión de la madre, en cambio, es diametralmente opuesta, porque asume la voz oficial de la nación: Martí es el padre de la patria. Por consiguiente, para ella no hay problema en que su hijo tenga inclinaciones hacia la poesía, es más, lo incentiva y estimula, pero a escondidas: “– Como sé que te gusta sentarte a leer en esta butaca, desde hoy tienes mi permiso para hacerlo” (Piñera, “Fíchenlo” 601). Sin embargo, para la tía, Martí no es sino el retrato de un orate, o sea, una figura fuera de la norma que es imitada por su sobrino, quien declama de memoria y con suma afectación el poema “La niña de Guatemala”:

– Allá tú si lo crees; yo te diría que es el padre de la locura. Tú, Gloria, como si nada, sin darte cuenta del veneno que estás metiendo en la cabeza de Car. ¿Este niño debe saberse como se sabe *La niña de Guatemala*? Los otros días, se me plantó delante y me dijo esa poesía de cabo a rabo. Y oye, decirla es una cosa, y decirla como me la dijo, es otra muy distinta. Tú dirías que siempre estoy viendo fantasmas, pero hubiera dado todo lo que no tengo porque lo hubieras visto. Yo creo que Sarah Bernhardt, que tú y yo hemos visto actuar en el Payret de La Habana no se ponía tan en papel como tu hijo. Con esa voz que tiene de tilín. (599)

Óscar o el niño moldeado por la mirada familiar se construye a sí mismo como Lulú, a través de la imagen especular de la niña de Guatemala del poema homónimo de Martí. El texto martiano es “cuirizado”¹⁸ por Virgilio Piñera, toda vez que se actualiza para configurar un proceso de construcción de una niñez travesti. Para Lulú el poema del “Apóstol de la Patria” deviene en una especie de pedagogía sexo-genérica que la habilita para realizar la performance de su femineidad. El carácter teatral que destaca tía Marta del “papel” que la niña escenifica frente a sus ojos no debe ser pasado por alto. Este no sólo revela que el género se construye performativamente sino, además, da cuenta de la enciclopedia *queer* del escritor cubano y del carácter hipercodificado del relato en materia de sexualidades disidentes. En este sentido, la referencia a la actriz francesa de teatro y cine, Sara

Bernhardt (1844-1923), quien representó personajes masculinos en obras como *Lorenzaccio*, *Hamlet* y *L'Aiglon* y, con la que es comparada la protagonista del cuento, refuerza la transgresión genérica que esta última lleva a cabo.

Para la tía Marta la interpretación teatral que Lulú hace del poema de “La niña de Guatemala” “con esa voz que tiene de tilín” (Piñera, “Fíchenlo” 599), no sólo es índice de un afeminamiento, sino que dio como resultado una amenaza para la deshonra de la familia/nación:

Pues, como te digo, con esa voz de tilín y poniendo los ojos en blanco, me dijo el poema enterizo. ¿Y sabes una cosa? Cuando acabó, se echó a llorar. Yo lo hubiera matado, Gloria. Te juro que lo hubiera matado. ¿Sabes lo que me dijo? Que la niña de Guatemala era un ángel que se había ido al cielo, y él quería irse con ella. Tú vives en la luna, Gloria. Tienes a Car completamente enfaldado. Y quién te dice que un buen día no te lo encuentras poniéndose uno de tus vestidos. Acuérdate del hijo de Soledad, que empezó con los de su madre y terminó una noche en la estación de Policía, porque lo cogieron vestido de novia casándose con un negro. (599)

“La niña de Guatemala” corresponde al poema IX de *Versos sencillos* (1891) y cuenta la muerte de amor de una niña que es engañada por un hombre: “Quiero, a la sombra de un ala, / Contar este cuento en flor: / La niña de Guatemala, / La que se murió de amor” (1-4, 135). La identificación entre Lulú y la niña del poema de Martí que Virgilio Piñera elige para narrar una subjetividad travesti exige al menos un comentario. Este poemario es parte fundamental del canon poético de la Isla, puesto que constituye un acabado modelo de educación nacionalista que transmite valores y educa la mirada en torno a una narrativa de origen común. Asimismo, es un texto que se instaura como una especie de gramática de la lengua nacional que se aprende en las escuelas y que coadyuva a la cohesión de la Patria:

Acaso como ningún otro libro de poesía latinoamericana moderna, *Versos sencillos* ha pasado a la matriz misma de la lengua nacional ... *Versos sencillos* ha pasado a ser un clásico de la lengua, un modelo – institucionalmente consolidado – que nos enseña a ver y a recortar las cosas, que enseña a rememorar, a cantar y a contar el relato del origen. *Versos sencillos* es uno de sus libros donde se aprende a decir la lengua materna; un lugar donde aprende a hablar; en respuesta a un llamado interpelativo, el sujeto nacional. (Ramos 153)

Dado lo anterior, el hecho de que Piñera haya elegido conscientemente este poema de *Versos sencillos*, de entre más de cuarenta textos que ensalzan la patria, marca un gesto político. El escritor enuncia un deslizamiento que va

desde una figura de masculinidad patriótica a otra que la contradice o que, por lo menos, la cuestiona. El sujeto lírico del texto es una figura menor y extranjera y, por consiguiente, está al margen de la nación que se dibuja en el poemario. En el marco de “Fíchenlo, si pueden”, el poema extraído del manual de la educación nacional cubana es citado para invertir la función original que la Patria ha destinado para él: símbolo de la ciudadanía de la nación heteronormativa. Piñera acude a *Versos sencillos* para trastocar los valores e imágenes de mundo contenidas en este libro fundacional. De alguna manera, el escritor cuiriza el poemario, por cuanto “La niña de Guatemala” comparece en el cuento ya no para representar el “drama de la virilidad” (Ramos 170), sino para representar el drama de una femineidad que no cabe aún en la lengua nacional.

Sin duda, Piñera en su cuento discute ampliamente ese “drama de la virilidad” (Ramos 170) que asedia a la nación cubana y que, como hemos advertido, ya había sido de alguna manera horadado por el mismo Martí, ese “Apóstol de la patria”,¹⁹ que la Revolución cubana erigió como modelo de masculinidad, valor y heroísmo. Como acertadamente ha advertido el crítico Julio Ramos, el escritor de *Versos Sencillos* (1891) “inscribe la emergencia de la poesía moderna en el drama de la virilidad, ‘feminizando’ la marginalidad de la literatura con respecto a los discursos fuertes, efectivos, de la racionalidad estatal” (170). A él le interesa más el Martí que expone las contradicciones de la modernidad y aquel que escribe *Lucía Jerez o Amistad funesta* (1885)²⁰ travistiéndose como Adelaida Ral; que el Martí que es elegido como emblema intocable por el proyecto revolucionario de Fidel Castro.

En el cuento el escritor cubano polemiza directamente con la apropiación unívoca y homogénea de José Martí²¹ que la Revolución Cubana se encargó de prodigar. Piñera parodia, entonces, ese imaginario del padre de la patria incontaminado al develar el lado oscuro o degenerante que acusa su poética y, al hacerlo, complejiza y agujerea esas representaciones maniqueas. Martí aparece como el otro de la nación por cuanto encarna al orate que vive fuera de los marcos normativos que fundan la nación moderna. Así, el escritor de *La isla en peso* prefiere al Martí loco que al Martí guerrero que está condenado a elegir sólo una patria.

El padre de la patria que Piñera propone en su cuento aparece ya no en oposición, sino hermanado al del poeta Julián del Casal. En el relato tía Marta – quien, como vemos no sólo es experta en pociones herbales, sino en crítica literaria – ante el devenir travesti de Lulú, alerta a la madre de que el hijo podría ser el blanco de habladurías de la gente. Desde su perspectiva, si como madre no pone término a los comportamientos de “mujercita” (Piñera, “Fíchenlo” 596) de su hijo, esas personas acabarán por mentarlo

“pájaro”: “– De modo, Gloria, que aspiras a que tu hijo sea una mujercita. Si no estoy ciega, lo que está pintado en el recordatorio de Lulú es una niña con alas. Deja que la gente que sabe más que tú llame *pájaro* a tu hijo” (596). Luego de que Gloria oye la palabra “pájaro”, en el cuento se cita oblicuamente la figura del poeta Julián del Casal. El narrador expresa que “[l]a advertencia de tía Marta [cae] sobre la mesa, [como] una tormenta polar” (597) que inunda de nieve toda la casa y la familia. La casa/nación, nos comenta la voz enunciativa, se cubre de nieve y desde ella emerge un extraño “[p]ájaro’, el de las nieves” (597):

La advertencia de tía Marta cayó de golpe sobre la mesa, semejante a una tormenta polar que sepulta a viajeros desprevenidos. La sangre se heló en las venas de la familia, las copas se rajaron y los alimentos se congelaron. La nieve prosiguió cada vez con mayor abundancia, haciendo desaparecer muy pronto las cabezas de papá, mamá y tía Marta; desbordó del recinto del comedor hasta llegar a los últimos rincones de la casa, sorprendiendo y sepultando entre sus capas a sus tres hermanos. “Pájaro”, el de las nieves, pájaro de hielo, que no vuela, que tan sólo cae y en su caída arrastra; pájaro innominado, caído en una plácida noche de agosto para morir con todos hasta el último día de sus vidas. (597)

Virgilio Piñera inserta al poeta modernista Julián del Casal, a través del significante nieve, título homónimo del segundo poemario del autor publicado en 1892. La nieve aparece aquí como un signo disruptivo, toda vez que enrarece el clima tropical de la familia/nación. Dicho con otras palabras, la nieve destruye la construcción heteronormativa de la familia y la “sepulta” bajo capas. La casa, espacio representacional de la nación, es desmantelada: el resultado es copas rajadas y alimentos congelados. El único sobreviviente que aparece entre las ruinas familiares es el pájaro de las nieves, sintagma que remite en Cuba a la figura del homosexual: “en tanto sus padres y su tía se hundían en la blancura de la nieve, él emergía de la nieve como un puerco abierto en canal” (597). Mediante la alegoría de la casa/nación en ruinas, el escritor expone la caída simbólica de la estructura familiar o, al menos, el impacto amenazante y desestabilizador de una subjetividad anómala que contraviene el mandato de la reproducción.

La figuración de Lulú como un “pájaro de nieve” o “pájaro innominado” aparece construida en una zona de abyección: es un ser que es comparado con un puerco y que está destinado a caer irremediabilmente en un canal. El carácter innominado del pájaro señala su destierro o caída de la Ley que funda al sujeto dentro de los marcos reguladores de inteligibilidad de la nación. De esta manera, el sujeto homosexual al ser sustraído de las gramáticas normativas se convierte en un cuerpo que niega la ley y es

expulsado hacia el lugar de lo abyecto. La suciedad y la caída asociadas al personaje de Lulú constituyen tropos que representan su transgresión sexo genérica. Piñera discute estas representaciones que el imaginario nacional excluyente ha elaborado y muestra cómo para este los comportamientos de subjetividades fuera de la norma devienen en agentes contaminantes de su proyecto rector.

Más adelante la citación a Julián del Casal aparece ya no de manera oblicua, sino explícita, específicamente, cuando la voz narrativa nos recuerda la advertencia hecha por tía Marta y la injuria que recae sobre Lulú. El narrador nos sugiere que el personaje es una lectora voraz que, más tarde en un poema del poeta modernista, reconoce un parentesco con su subjetividad:

Y es que, como en una fatídica premonición del tercer bautismo que aún le quedaba por padecer (bautismo en el cual se oficializaría su tercer yo), se *lulizaba* para no *bobizarse*. Ese pájaro de hielo caído de los fatídicos labios de tía Marta, esa aura tiñosa que años más tarde reconoció en el verso de Casal: “Donde un cuervo de pico acerado / implacable roíame el sexo...”, era una entidad que, no por ignota, dejaba de causarle una tal desazón que la otra entidad, es decir, Lulú, aunque inquietante, en razón de estar asociada al recuerdo de su prima muerta y a una forma humana, se le antojaba un valladar, un límite que ponía a ese pájaro de hielo. Viéndose personificado en Lulú, siendo como ella un ángel, podría anular la ominosa conjura de la tía. (Piñera, “Fíchenlo” 598)

Los versos citados de Julián del Casal corresponden al poema “Horridum sominum” que forma parte del ya mentado libro *Nieve*. La imagen de un pájaro que roe el sexo de la voz poética, leída bajo el lente desviado de Piñera, deviene en una estrategia cifrada de poetizar una identidad fuera de la norma. En este contexto esta es una de las escenas clave del cuento, por cuanto es en oposición a ese pájaro de nieve poetizado por Julián del Casal que Lulú se construye subjetivamente como niña y no como el niño impuesto por la familia/nación. De acuerdo con la voz narrativa, Lulú no desconoce la existencia de este tipo de pájaros (subjetividad homosexual), incluso, parece haber algo en común que la une a este, pero que a la vez la distancia. La injuria proferida por los “fatídicos labios de tía Marta” (598) despierta en su ser el reconocimiento de su devenir travesti o, en palabras de Piñera, de un proceso en el que dejaba de ser Óscar para lulizarse. Sólo, a través del reconocerse como niña, esto es, “viéndose personificado en Lulú”, logrará despojarse de la “ominosa conjura de la tía” que ve en ella algo que no es (598).

La mención de Julián del Casal funciona como un deíctico para entendidos, quienes al tanto de la enciclopedia de la disidencia sexual de Cuba, decodifican la rareza que allí se expone.²² Virgilio Piñera rescata la figura de este poeta modernista, desdeñado por la ideología revolucionaria, a causa de su empeñado esteticismo o amaneramiento. El cuento recoge ese rasgo *queer* de la poética del autor, pero nos amplía su visión, desanudando las oposiciones reduccionistas que se han tejido alrededor de él y de Martí, su contraparte predilecta. De hecho, Piñera en su ensayo “Poesía cubana del siglo XIX” (1960) al esbozar una descripción de la poesía decimonónica de su país destaca a Julián del Casal sobre los otros, pues este, a su juicio, es el único que tiene una poética coherente y articulada: “El único entre ellos con algo parecido a un plan poético ... En este sentido resulta, como diría un profesor de preceptiva poética, el más ‘orgánico’ de todos ellos. O el único ... Grande o pequeño él se hizo de un mundo” (186). Virgilio reconoce la afición del poeta por las modas extranjeras y deja ver el cosmopolitismo de su obra: “vivía en Cuba desdoblado en parisino” (190), pero no lo encasilla sólo en ese lugar de copia o *imitatio*.

Dicho de otro modo, el crítico no reduce la poesía de del Casal a un mero ejemplo del esteticismo parnasiano y simbolista que la crítica se ha empeñado en destacar. Por el contrario, expresa que tanto el poeta de *Nieve* (1892) como José Martí, participan de la política cuando así es requerido: “pensaban con su cabeza cuando estaba en juego lo político; en cambio, si estaba en juego lo poético, pensaban con cabeza ajena” (Piñera, “Poesía cubana” 187). Así, como lo hace con el poeta de *Versos sencillos*, también complejiza la figura de Julián del Casal, acusado sólo de vivir encerrado en torre de marfil, despojado de las preocupaciones que aquejan a la nación.

El cuento reconcilia a estas figuras canónicas del siglo XIX²³ que tanto obsesionaron al Piñera crítico literario. El escritor al citar y reunir a José Martí y Julián del Casal, en un texto que tematiza la disidencia sexual, impugna la recepción monolítica, binaria y conflictiva que la crítica literaria cubana ha realizado en torno a ambos poetas. En otros términos, deconstruye esa animadversión instaurada en el campo poético entre uno que funge como *el* poeta-nacional y otro que es erigido como el poeta cosmopolita y esteticista. La reconciliación de estos dos raros del *fin de siècle* se hace, por medio de una subjetividad travesti que los hermana y los desmitifica. A través de esta operación deconstructiva el escritor cubano evidencia en su relato que tanto el género como la crítica literaria se construyen mediante una serie de repeticiones que naturalizan aquello es que no es sino pura ficción.

La apuesta imaginativa y crítica que el cuento expone es, ni más ni menos, que un uso estratégico de reescritura del canon poético del siglo XIX

cubano para narrar la cabida de una subjetividad travesti en la lengua nacional. Del Casal y Martí comparecen en el relato para mostrar las fisuras de los proyectos escriturales de ambos vates que la crítica literaria hegemónica ha decidido deliberadamente negar o, bien, ocultar. En otras palabras, Virgilio evidencia una de las tácticas privilegiadas de la institución del campo literario: el travestismo crítico. Con este sintagma aludo a los distintos procedimientos de lectura excluyentes que los críticos literarios hacen de corpus literarios que, a pesar de demandar una mirada desviada o *queer* son desestimados por cuanto amenazan el decoro del proyecto patriótico. El escritor desenmascara esta estrategia de la crítica al exponer su contradicción: se recurre en un nivel discursivo al travestismo lingüístico de corpus/cuerpos *queer* para, paradójicamente, negar en un nivel fáctico la existencia de estos mismos.

Piñera al analizar el corpus poético de Emilio Ballagas, en su ensayo “Ballagas en persona”, desenmascara el travestismo crítico que niega las huellas *queer* que hay en su obra, advirtiéndolo “la tan llevada y traída y mal interpretada, religiosidad del poeta” (209). Según el autor, en oposición a los ingleses y franceses, los cubanos estarían presos de “ese lechero de la inmortalidad que tanto seduce a nuestros críticos” (204) y sugiere que donde hay cieno, signo inequívoco de suciedad y transgresión sexo genérica, sólo verán pureza. De este modo, añade que el travestismo crítico de la Isla ha elegido como su mejor traje la “pureza a gran escala”: “Así, Martí es puro, Maceo es puro, Gómez es puro y *tutti quanti*... [sic] ¡Cuánta pureza! ¿Y ni una gota de cieno? ¿Ni una? No, ni una porque esas vidas no son las vidas de esos héroes, sino nuestra propia tontería produciendo pureza a gran escala” (203). El escritor impugna las estratagemas del travestismo crítico para mostrar el cuerpo travesti en su desnudez, o sea, despojado de artilugios retóricos y narrado, a través de poetas como Julián del Casal y José Martí, quienes han sido objeto de travestismos lingüísticos. Piñera asevera: “Rechazo esa pureza que mancha de blanco hasta dejar sin rostro alguno al poeta, al soldado o al héroe indefensos. Sus amigos olvidan que la mitad de toda pureza es impureza, lucha, espanto, tinieblas y horror” (203).

La declaración de principios del autor en tanto que crítico literario viene a desconstruir la imagen unidimensional de ambos poetas hasta dejarlos sin rostro. De tal manera, la construcción figural del poeta-guerrero en el caso de Martí y del poeta afeminado en el caso de Casal se desdibujan, dejando ver las fisuras y contradicciones que la sustentan. El desmontaje crítico que humaniza a estos escritores habilitará a Piñera para diagramar otra nación, o lo que es lo mismo, narrarla desde una óptica desviada que abre la posibilidad de nuevas formas de ser y estar en Cuba. En este contexto, el cuento “Fíchenlo, si pueden”, propone, a través de la figura de

una infancia travesti, una nueva Patria que no reniega de esa identidad, sino más bien nos la descubre como parte constitutiva de esta. La subjetividad travesti se construye y, simultáneamente, es construida por los otros, mediante dos escritores complejos cuyos proyectos poéticos son más indóciles de lo que se ha creído. Piñera tanto en plano del enunciado como en el plano de la enunciación, particularmente, a través del tropo y de una subjetividad travesti propone una nación travestida.

La nación travestida diseñada en el relato objeta la singularidad excluyente y normativa de aquello que Emilio Bejel en *Gay Cuban Nation* (2001) ha denominado como “the building of condemnation” (2). La nación imaginada por el escritor cubano se descentra de su pretendida homogeneidad y cohesión unitaria para, más bien, exponer sus grietas y sus trampas ideológicas. Aun cuando Piñera exhibe los alcances que la condenación supone, opta por edificar el espacio patrio desde un imaginario móvil y transicional. Desde esta mirada anómala de la nación que no se contenta con estructuras fijas y estables, la nación travestida se acerca a lo que Homi Bhabha llama “disemi-nación” (176), por cuanto su centro expone la centralidad del margen. Esta otra posibilidad de pensar la nación cubana es, de este modo, puro desplazamiento, ambivalencias y liminalidad:

Esta localidad es más alrededor de la temporalidad que sobre la historicidad: una forma de vida que es más compleja que la “comunidad”; más simbólica que la “sociedad”; más connotativa que el “país”, menos patriótica que la “patria”; más retórica que la razón de Estado; más mitológica que la ideología; menos homogénea que la hegemonía; menos centrada en el ciudadano; más colectiva que el “sujeto”; más psíquica que la urbanidad; más híbrida en la articulación de las diferencias e identificaciones culturales de lo que puede representarse en cualquier estructuración jerárquica o binaria del antagonismo social. (176)

Esta nación deconstructiva imaginada por el cubano invierte las jerarquías binarias que fundan su estructura. El escritor al desarmar las narrativas que le dan origen y que la sostienen en el tiempo, desplaza ese origen común intocado hasta dejar al descubierto sus fallas. La disemi-nación más que condenar a sus hijos díscolos, condena a las ficciones normativas que, erigidas como ley, hacen de estos sujetos fuera de regla. Virgilio Piñera al recurrir tanto en términos denotativos como connotativos a la figura travesti está planteando una ruptura de las estructuras antagónicas y binarias que modelan y moldean la nación. En términos de Bhabha, la nación travestida es más “híbrida en la construcción de las diferencias” (176) o, siguiendo el neologismo de Fernando Ortiz, es más transculturada que homogénea. Por consiguiente, no se trata de una construcción monolítica y

cerrada, sino más bien de una permanente diseminación, de un espacio que tiende a la apertura y a la negación de un único centro como origen.

Virgilio Piñera el escritor disidente y raro de Cuba, condenado a una especie de insilio como el de José Lezama Lima, trabajó a contrapelo de las discursividades maniqueas de la nación. Aun cuando se mueve estratégicamente en el campo literario de la Isla, la Revolución ve su obra con desconfianza y lo sepulta bajo la nieve como el pájaro del cuento “Fíchenlo, si pueden”. Uno de esos textos disruptivos es este relato, por cierto, todavía bastante desconocido, pero profundamente crítico de las pedagogías nacionalistas heteronormativas.

El escritor de manera más explícita que en sus *Cuentos fríos* (1956), en los que se asoma una pulsión homoerótica en voz baja, instala en esos años – e incluso hoy – una subjetividad poco explorada en la literatura latinoamericana *queer*: la infancia travesti. La representación de una niñez que desafía las prescripciones de género promovidas por la ideología revolucionaria, lo autoriza no sólo para discutir el canon poético del siglo XIX cubano, sino, además, para denunciar el travestismo crítico que apresara al campo cultural y proponer una nación travestida común.

Piñera en este cuento diagrama una lectura desviada de la figura y obra de los poetas José Martí y Julián del Casal, con el objeto de socavar la retórica nacionalista que sitúa a ambos escritores como antagónicos en el campo literario finisecular. Su apuesta es exhibir las fisuras de esta empresa canónica que ha instalado la crítica para, precisamente, leer otra nación. Martí y del Casal comparecen en el relato, ya no como promotores de proyectos políticos enemigos, sino por el contrario, como dos autores que son reconciliados en tanto que excéntricos.

El escritor de *La isla en peso* realiza en “Fíchenlo, si pueden” una operación de lectura deconstructiva de la tradición literaria cubana. A partir de esta, sugiere releer desde los márgenes y por medio de una mirada descentrada el proyecto de nación que promueve el canon oficial de la Isla. La relectura se erige, entonces, como la puerta de entrada a la propuesta de nación alternativa que aquí se diseña. Vistas, así las cosas, el corpus de Piñera exige ser mirado con otros lentes y ponerlo en diálogo con el de autores como Severo Sarduy y Reinaldo Arenas, quienes trabajaron corporalidades travestis para mostrar el lado oscuro que la nación niega y oculta.

University of Notre Dame

NOTAS

- 1 Virgilio Piñera al analizar la vida y obra del poeta homosexual Emilio Ballagas advierte que con la publicación de “Elegía” los escritores e intelectuales homosexuales de Cuba vieron en él a una especie de profeta que los representaba. Piñera utiliza la imagen de “homosexual” de capilla para caracterizar a aquellos que vivían condenados al silencio y el ocultamiento: “Cuando apareció la ‘Elegía ...’ ciertos homosexuales de capilla y también ciertos intelectuales de capilla creyeron tener ya su ‘canto de guerra’; estos, una ‘pieza de convicción’. Los primeros decían: ‘– ¡Por fin alguien nos representa!’; los segundos: ‘– Es poesía engagé, ya el uranismo cubano tiene su profeta’” (“Ballagas en persona” 209).
- 2 El miedo experimentado por Virgilio Piñera, según se ha documentado, fue expresado al mismo Fidel Castro en el famoso “Encuentro de los intelectuales cubanos con Fidel Castro” del 16 de junio de 1961 acaecido en la Biblioteca Nacional de la Habana. El escritor dice: “Como Carlos Rafael ha pedido que se diga de todo, hay un miedo que podíamos calificar de virtual que corre en todos los círculos literarios de La Habana, y artísticos en general, sobre que el Gobierno va a dirigir la cultura. Yo no sé qué cosa es cultura dirigida, pero supongo que ustedes lo sabrán. La cultura es nada más que una, un elemento ... Pero esa especie de ola corre por toda La Habana ... Compañero comandante Fidel, yo puedo decir que he oído hablar de esa voz entre las personas que yo conozco ... y no creo que nadie me pueda acusar de contrarrevolucionario y de cosas por el estilo, porque estoy aquí, no estoy en Miami ni cosa por el estilo” (Piñera, “Encuentro” 784).
- 3 En este artículo Virgilio Piñera expone el incidente que tuvo con José Lezama Lima quien lo acusó por: hundir su reputación literaria, desprestigiarlo y robarle versos enteros. Esta discusión nace, a partir de la publicación de Piñera “Terrible meditations” aparecido en el número dos de la revista *Poeta*. El sintagma “terrorismo literario” que usa el escritor de *Cuentos Fríos* para cuestionar a Lezama Lima se convertirá en una política estatal cuando Fidel Castro lea su proclama “Palabras a los Intelectuales”.
- 4 En su discurso Fidel Castro señala enfáticamente: “Nosotros somos o creemos ser hombres revolucionarios. Quien sea más artista que revolucionario, no puede pensar exactamente igual que nosotros. Nosotros luchamos por el pueblo y no padecemos ningún conflicto porque luchamos por el pueblo y sabemos que podemos lograr los propósitos de nuestras luchas. El pueblo es la meta principal” (14).
- 5 La postura de Piñera es, asimismo, la que asume *Ciclón*, revista de vanguardia que el escritor dirige junto a José Rodríguez Feo. Según el ensayista Alberto Abreu Arcia, “*Ciclón* con sus regodeos en las zonas enmarañadas y demoníacas del ser y existir insular: la repulsión, el asco, el goce, los extravíos del cuerpo.

Como estetización de lo abyecto, de todo objeto contaminante que, desde afuera, amenaza con destruir o erosionar la identidad sexual y social del individuo” (41).

- 6 Pienso en un texto fundacional del siglo XVIII como “Carta crítica del hombre muger” (1791) de José Agustín Caballero y, más tarde, en obras claves de raigambre médica, higienista, criminológica y testimonial de fines del siglo XIX y principios del siglo XX como *Diccionario razonado de la legislación de policía* (1889) de Eugenio Capriles Osuna, “La pederastia en Cuba” (1890) de Luis Montané, *La prostitución en la ciudad de La Habana* (1888) de Benjamín Céspedes, *Héroes humildes y los poetas de la guerra* (1911) de Serafín Sánchez y “Proyecto de Código Criminal Cubano” (1926) y *Brujas e inquisidores* (2003, póstumo) de Fernando Ortiz. Se añade a esta constelación de textos, material de archivo como el del caso de Enrique Faber (Archivo Nacional de Cuba), luego novelado por Antonio Benítez Rojo en *Mujer en traje de batalla* (2001).
- 7 El autor asumiendo la pose del irreverente señala: “... soy un escritor irrespetuoso. Pero me siento feliz con mi falta de respeto” (cit. en Jambrina 51).
- 8 La alegorización de Piñera responde explícitamente a la trama de narrativas alegóricas latinoamericanas que, a través del maridaje entre política y erotismo, *dixit* Doris Sommer, erigen a la pareja heterosexual como emblema de la construcción de la familia nacional. La alegorización como estrategia retórica contestataria que habla la misma lengua del poder, mas no como expulsión o negación de la subjetividad o identidad travesti que el relato pone en el centro de la discusión.
- 9 Pilar Cabrera Fonte destaca, a partir de la lectura de “Freud y Freud”, que el tema del desdoblamiento entre la estatua y el modelo o el original y la copia constituye un eje axial en la obra de Virgilio Piñera (21-32). De alguna manera, lo que Cabrera Fonte sugiere es que el autor de *Cuentos Fríos* comienza tempranamente a discutir cuestiones de género que serán más tarde teorizadas por Judith Butler en *El género en disputa* (1990) y *Cuerpos que importan* (1993). Conuerdo con la hipótesis de la crítica, toda vez que el cuento que aquí analizamos también revela cómo se construye el género performativamente.
- 10 No son desconocidas para los estudiosos de Virgilio Piñera las contiendas críticas que se generaron entre el grupo Orígenes y el mismo escritor. Este acusaba a los integrantes de esa cofradía de estar presos de una especie de fanatismo religioso que, no es sino una deriva de una esclavitud, disfrazada de devoción.
- 11 En su autobiografía “La vida tal cual” (1990) el escritor señala “tres cosas” que lo marcan y terminan por definirlo: “No bien tuve la edad exigida para que el pensamiento se traduzca en algo que más que soltar la baba y agitar los bracitos, me enteré de tres cosas lo bastante sucias como para no poderme

- lavar jamás de las mismas. Aprendí que era pobre, que era homosexual y que me gustaba el arte” (Piñera 705).
- 12 Se trata de un artículo que Virgilio Piñera escribió entre 1960-1961 para su columna habitual en *Revolución*. Sin embargo, este no fue publicado en su momento, probablemente, debido a su carácter polémico. Fue encontrado por Abilio Estévez y salió a la luz en la revista *Credo* en 1994.
 - 13 En el cuento Piñera no sólo narra cómo la nación se construye, a partir de una exclusión de subjetividades/corporalidades que ponen en entredicho los binarismos de género, sino que también desnuda el férreo racismo afincado en sus cimientos. De manera análoga a la saturación de significantes fálicos que se reiteran en el relato, paralelamente hay un predominio de expresiones de un racismo antinegro. Véanse los siguientes ejemplos: “Totica, córtale bien el ombligo, no le vaya a quedar como un garbanzo; eso es cosa de negros” (Piñera, “Fíchenlo” 589); “... si le pones Óscar, le pasará con los negros lo mismo que le pasó a su hermano. Acuérdate que se metió en el cuarto de una posada, y los negros se pasaron la noche entera pegados a la puerta, cantándole cosas horribles” (594); “Como adoraba a su hermana, quería que su marido fuera el súmmum del machismo y la atormentaba de continuo diciéndole que su marido debía de tener por ahí una o más mujeres, entre las cuales habría alguna mulata, ya que, siendo digno hijo de su padre, debía continuar la tradición de acostarse con esas mujeres ‘de piernas flacas y vagina gorda’. Y así lo decía, con estas mismas palabra” (600).
 - 14 Para Piñera en su poética lo absurdo desempeña una función develadora. En su ensayo “Piñera teatral”, el escritor comenta: “Nada como mostrar a tiempo la parte clownesca para que la parte seria quede bien a la vista. Además, no puedo negarme (es decir, a tono con mi sentido teatral de la vida) a exhibir el clown que llevo dentro. Ya se ve en mi obra: soy ese que hace más seria la seriedad a través del humor, del absurdo y de lo grotesco” (Piñera 542).
 - 15 El escritor en su artículo “Ballagas en persona” (1955) señala que el tropo del ángel es usado por el poeta para cifrar su homosexualidad: “... ese ‘Ángel duro’ es nada más que un fantasma creado por el propio poeta, o para decirlo en otras palabras: es la magnificación de su pecado” (Piñera 209).
 - 16 Por un lado, *El ángel de Sodoma* narra las frustraciones de José María, un joven homosexual quien, tras la muerte de sus progenitores, debe no sólo ejercer el papel de padre de sus hermanos, sino además lidiar con el ángel maligno que lo aparta del camino de la heterosexualidad. Por otro lado, *La vida manda* cuenta los deseos proscritos de Gertrudis, una mujer soltera e independiente que, cansada de las insatisfacciones que los hombres le prodigan, elige vincularse homoafectivamente con Delia y desatar intercambios lésbicos cifrados, por medio de sucesivos y sugerentes silencios.

- 17 Aunque teatral y mítica, la figura del mambí condensa la síntesis de la masculinidad hegemónica del siglo XIX. En su figura se reúnen, según Fermín Valdés Domínguez, “el talento, la hermosura del corazón honrado, la entereza del patriota y la vehemencia apasionada del más enamorado y travieso de los cupidos ... su valor, y mejor dicho, su temeridad para la pelea” (cit. en Sierra Madero 55).
- 18 La estrategia de cuirización consiste en “extrañar”, “enrarecer” o “desviar” los sentidos de un poema que funge como metonimia de la lengua nacional cubana. Piñera bascula la gramática recta que rige la sintaxis de esa lengua y desvía sus sentidos alterando el guion cis-heteronormativo y sus leyes constitutivas. La subjetividad travesti se reconoce en cuanto identidad “espúrea” al mirar, aprender y recitar *malentendidamente* el poema “La niña de Guatemala”. La lengua de la recitación de un poemario nacional actúa performativamente reiterando modelos estancos y binarios de masculinidad y feminidad. No obstante, la subjetividad del poema hace uso de la lengua declamatoria para poner en jaque esos modelos, a través de una alteración o desvío sexo-genérico.
- 19 De acuerdo con la lectura de Emilio Bejel, “For Martí, the only possible solution to this dilemma seems to be the concept of the *hombre natural* (natural man). It is the ethico-poetic imperative of nature that serves as the ideological basis for Martí’s rejection of the ‘effeminate man’” (16).
- 20 En su artículo “Sobre Amistad funesta” Virgilio Piñera no ensalza explícitamente la novela, ya que le parece que José Martí hace un uso excesivo de la lengua modernista y su “derroche lujoso de las palabras” (483). Sin embargo, le interesa destacar que este texto fue escrito en “una tregua de la lucha revolucionaria”, con el objeto de decir oblicuamente que el “héroe de la Patria”, se solaza en escribir preciosidades que lo alejan, directamente, de la lucha nacional. Más adelante, Piñera se pregunta no sin dejo de ironía: “¿acaso se nos frustró un gran novelista?” (486).
- 21 La poética de José Martí congrega un imaginario unitario de masculinidad nacional que deviene en modelo predilecto del proyecto revolucionario. Sin embargo, como acertadamente discute la ensayista Sylvia Molloy, algunos de sus textos nos permiten atender a un nuevo Martí. Al leer detenidamente el corpus martiano asistimos a sus ansiedades, pánicos y atracciones de aquello mentado, entonces, como identidades y sexualidades monstruosas. En el texto “Lazos de familia y utopía nacional: Martí lee a Whitman”, la crítica argentina advierte cómo el escritor de *Nuestra América* cita incorrectamente algunos poemas de Whitman para traducir la imagen que a él le interesa modelar para Latinoamérica. Esto, expresa Molloy, revela “mucho más acerca de Martí, y de lo que Martí reprimió al leer a Whitman, que acerca del Whitman mismo” (124). Esta especie de travestismo crítico nos informa que Martí supo leer

correctamente las transgresiones de género whitmanianas, pero no logró del todo o exitosamente su práctica de normalizar el corpus del poeta de *Hojas de hierba*.

- 22 Para una lectura *queer* o disidente de Julián del Casal, véanse *Erotismo y representación en Julián del Casal* (1993; 2019) de Óscar Montero y *Julián del Casal o los pliegues del deseo* (2008) de Francisco Morán.
- 23 Es interesante que este gesto de reconciliación aparezca, posteriormente, en la película *Fresa y chocolate* (1993) de Juan Carlos Tabío y Tomás Gutiérrez Alea (basada en el cuento “El lobo, el bosque y el hombre nuevo” de Senel Paz). En las paredes del departamento de Diego, el homosexual afeminado, se advierten imágenes de José Martí y Julián del Casal no como figuras opuestas, sino hermanadas en el canon de literatura cubana.

WORKS CITED

- ABREU ARCIA, ALBERTO. *Los juegos de la escritura, o, La (re)escritura de la historia*. La Habana: Casa de las Américas, 2007.
- ALONSO, CARLOS ANÍBAL Y PABLO ARGÜELLES ACOSTA, COMPS. *Virgilio Piñera al borde de la ficción. Compilación de textos*. La Habana: Letras Cubanas, 2015.—
- ARENAS, REINALDO. *Antes que anochezca*. Barcelona: Tusquets, 2015.
- ARROYO, JOSSIANA. *Travestismos culturales: Literatura y etnografía en Cuba y Brasil*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, U of Pittsburgh, 2003.
- ARRUFAT, ANTÓN. *Virgilio Piñera: entre él y yo*. La Habana: UNIÓN, 1994.
- BEJEL, EMILIO. *Gay Cuban Nation*. Chicago: U of Chicago P, 2001.
- BHABHA, HOMI. *El lugar de la cultura*. Trad. César Aira. Buenos Aires: Manantial, 2002.
- CABRERA FONTE, PILAR. “Prótesis y sexualidad en ‘Un hombre es así’ y ‘Cuando vengan a buscarme’.” *Revista Iberoamericana* 75.226 (2009): 21-32.
- CASAL, JULIÁN DEL. *Poesía completa y prosa selecta*. Madrid: Verbum, 2001.
- CASTRO, FIDEL. “Palabras a los intelectuales.” *Política cultural de la Revolución Cubana. Documentos*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1977. 5-47.
- GILMAN, CLAUDIA. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2012.
- GUTIÉRREZ ALEA, TOMÁS Y JUAN CARLOS TABÍO, DIRS. *Fresa y Chocolate*. Guion de Senel Paz, Miramax Films, 1993. Película.
- HERNÁNDEZ-CATÁ, ALFONSO. *El ángel de Sodoma*. Madrid: Verbum, 2016.
- JAMBRINA, JESÚS. *Virgilio Piñera. Poesía, nación y diferencias*. Madrid: Verbum, 2012.
- LEWIS, VEK. *Crossing Sex and Gender in Latin America*. New York: Palgrave Macmillan, 2010.

- MARTÍ, JOSÉ. *Obras completas. Edición crítica*. Vol. I. La Habana: Centro de Estudios Martianos; CLACSO, 2016.
- MOLLOY, SYLVIA. "Lazos de familia y utopía nacional: Martí lee a Whitman." *Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012. 114-27.
- MONTERO, ÓSCAR. *Erotismo y representación en Julián del Casal*. Ámsterdam-Atlanta: Rodopi, 1993.
- MORÁN, FRANCISCO. *Julián del Casal o los pliegues del deseo*. Madrid: Verbum, 2008.
- ORTIZ, FERNANDO. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978.
- PIÑERA, VIRGILIO. "Ballagas en persona." Alonso y Argüelles 202-19.
- . "Encuentro de los intelectuales cubanos con Fidel Castro [fragmentos de la primera sesión]." Alonso y Argüelles 780-87.
- . "Fíchenlo, si pueden." *Cuentos completos*. Madrid: Alfaguara, 1999. 589-602.
- . "Notas sobre un incidente con Lezama." Alonso y Argüelles 724-27.
- . "Piñera teatral." Alonso y Argüelles 541-58.
- . "Poesía cubana del siglo XIX." *Poesía y crítica*. Comp. y prólogo de Antón Arrufat. México D.F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994. 186-91.
- . "Sexualidad y machismo." Alonso y Argüelles 729-31.
- . "Sobre Amistad funesta." Alonso y Argüelles 481-88.
- . "Terrible meditados." Alonso y Argüelles 770-71.
- . "La vida tal cual." Alonso y Argüelles 704-16.
- . "Tres elegidos." Alonso y Argüelles 718-19.
- QUIROGA, JOSÉ. "Outing Silence as Code. Virgilio Piñera." *Tropics of Desire: Interventions from Queer Latino America*. New York: New York UP, 2000. 101-23.
- RAMOS, JULIO. *Paradojas de la letra*. Quito: ExCultura; Universidad Andina Simón Bolívar, 1996.
- RODRÍGUEZ ACOSTA, OFELIA. *La vida manda y otros textos*. Edición de Madeline Cámara. Miami: Stockcero, 2018.
- SIERRA MADERO, ABEL. *Del otro lado del espejo. La sexualidad en la construcción de la nación cubana*. La Habana: Casa de las Américas, 2018.