PRÓTESIS Y SEXUALIDAD
EN “UN HOMBRE ES ASÍ” Y “CUANDO VENGAN A BUSCARME”

POR

PILAR CABRERA FONTE
University of Texas at Austin

En su artículo “Freud y Freud”, Virgilio Piñera llama al padre del psicoanálisis un “gran artista en tanto que intérprete de la vida psíquica del hombre” (277). Lejos de atribuirle un acceso indiscutible a la verdad, Piñera se maravilla de lo sorprendente de las construcciones freudianas, que son como una estatua “más inquietante, extraña y misteriosa que el modelo” (278). El título “Freud y Freud” apunta al tema del desdoblamiento entre la estatua y el modelo, el original y la copia, tan caro a Piñera. Cuando la copia se inscribe o inserta en el cuerpo mismo, hablamos de prótesis. Tal es el caso de los poemas que aquí estudio.

El presente ensayo sitúa los poemas “Un hombre es así” (1961) y “Cuando vengan a buscarme” (62) en un escenario freudiano y lacaniano, visto a través de la lectura crítica de Judith Butler. En ambos poemas leemos la presencia de un cuerpo que para ajustarse a una cierta normatividad debe pasar por la mutilación. Sin embargo, el temor a la castración, que en la teoría freudiana asegura la toma de una posición dentro del esquema hegemónico de género y sexualidad, aparece en estos poemas como ocasión para denunciar el carácter arbitrario y postizo de ese mismo esquema.

1. PLASTICIDAD DEL FALO EN JUDITH BUTLER

Antes de abordar el análisis de los poemas, nos detendremos en una síntesis de las ideas de Judith Butler que nos será útil más adelante. Como es sabido, en *Gender Trouble* (1990) y *Bodies that Matter* (1993) esta autora analiza el género como una serie de actos performativos que produce el efecto de una interioridad estable. El carácter performativo del género estriba en su formación a partir de la repetición de actos en los que se “cita” a las normas que en un determinado contexto cultural determinan lo femenino y lo masculino (*Bodies that Matter* 232).¹

¹ Según la teoría de los actos del habla de J. L. Austin, el discurso preformativo “enacts or produces that which it names”. Butler toma de Derrida la idea de “citationality” como la referencia del acto de habla

La teatralización o “performance” del género es capaz de alegorizar el carácter imitativo de toda construcción de género (*Bodies* 125), pues, como dijera Severo Sarduy, el travesti sabe “que *ella* [la mujer] es una apariencia” (1267). Además del “drag”, Butler se refiere a otros actos que igualmente teatralizan la homofobia, apropiándose de interpelaciones peyorativas y representando actos penosos e injuriosos. Para Butler, “the hyperbolic gesture is crucial to the exposure of the homophobic ‘law’ that can no longer control the terms of its own abjecting strategies” (232). De manera que la teatralidad para Butler tiene, además del travestismo, otras posibilidades de subvertir la hegemonía.

Butler no sólo replantea el género como resultado de un proceso de construcción cultural, sino también el cuerpo y el sexo en tanto que materialidad. Esto la lleva a cuestionar la idea de un cuerpo “passive and prior to discourse” (*Gender* 129). Ambos procesos, el de la producción del género y el del cuerpo sexuado, son indisolubles y se dan exteriormente, “on the surface of the body”, como reiteración de actos, gestos y deseos (*Gender* 136).

Una de las maneras en que Butler replantea la relación entre el discurso y el cuerpo es a través de la idea aristotélica de “schema”. Según Aristóteles, la materia nunca existe sino portando una forma o estructura gramática distintiva (*Bodies* 33). Butler compara el “schema” con la idea de Foucault del alma como un instrumento de poder que “forms and frames the body, stamps it, and in stamping it, brings it into being” (34). El “esquema” implica una exclusión: existe un exceso que se queda fuera y hace que la representación performativa nunca alcance un éxito completo, y que exista la compulsión de repetirla.²

En su discusión de las teorías de Lacan en *Bodies that Matter*, Butler continúa desarrollando la idea de que el cuerpo siempre aparece inmerso en un ámbito cultural o discursivo, es decir, bajo un “esquema gramático”. Así, argumenta que los ámbitos del imaginario³ y el simbólico⁴ que distingue Lacan no están tan separados como el psicoanalista desea. En la lectura de Butler, la “ley del padre” (reguladora de la

a una norma vinculada a una autoridad (*Bodies* 13). La autoridad de dicha norma parece anteceder al acto performativo, pero es en realidad un efecto que le confiere la cita en sí (225).

²En cierto momento, Butler relaciona ese “exceso” al inconsciente (*Bodies* 22) y también a algo en la materia que hace imposible hacerla equivalente a lo ideal o discursivo (aunque siempre esté implicada en ello). Existe: “[t]hat referent [...] the ‘that which’ which makes its demands in and to language” (67).

³El imaginario está constituido por la relación visual mediante la cual el/la niño/a confiere integridad y coherencia a la imagen de su cuerpo, que en el reflejo especular aparece como algo exterior. El límite espacial de esta imagen permite diferenciar lo que, por identificación, pertenece al ego, y lo que no (*Bodies* 74).

⁴Según la exposición de Butler del modelo de Lacan, el simbólico constituye “the idealized domain of kinship, a set of relationships structured through sanction and taboo which is governed by the law of the father and the prohibition against incest” (*Bodies* 72).

heterosexualidad y los géneros binarios) aparece como una construcción imaginaria, proyección del deseo controlador de Lacan.

En “La etapa del espejo” (1949) Lacan expone su teoría sobre la formación del *imago* (o imagen unificada del cuerpo) a nivel del imaginario cuando el/la niño/a se enfrenta por primera vez a su forma ante el espejo, y en “El significado del falo” (1958), analiza la constitución del sujeto con su entrada en el simbólico y la aceptación de la “ley del padre”. En contra de Lacan, Butler argumenta que el principio organizador de lo simbólico, el falo, ya está presupuesto en la idea del cuerpo en pedazos que se presenta ante al espejo, en la fase de formación del ego como imagen especular: “If to be in pieces is to be without control, then the body before the mirror is without the phallus, symbolically castrated [... b]ut the phallus is, as it were, already in play in the very description of the body in pieces before the mirror” (82).

En la teoría de Lacan, las posiciones del sujeto en el simbólico se definen por el “having the phallus” (la posición masculina) y el “being the phallus” (femenina) (*Gender* 44). Con la toma de la posición masculina se resuelve el complejo de Edipo (esto es, el deseo incestuoso por la madre), y se establece el “miedo a la castración” que hace posible la formación del super-yo, entidad que regula la conducta moral. Para las mujeres, la renuncia a la madre como objeto libidinal da paso a la “envidia del pene”.⁵

Para Freud y Lacan, los individuos que “fallan” en realizar las identificaciones adecuadas están amenazados con “homosexual abjection” constituida por “feminine castration” y “monstruous ascent into phallicism” (*Bodies* 103). Como Butler señala, la heterosexualidad mandatoria⁶ asume que dichas identificaciones “will effectively and exclusively signal abjection *rather than* pleasure” (110). Presunción que evidentemente ignora las posibilidades de erotización de la prohibición misma.

En contra de Lacan, Butler argumenta que muy diversos fétiches (como “body parts” y “discursive performatives”) pueden llegar a significar el “tener el falo” (89). Ello subraya la plasticidad del falo, que no sólo no está exclusiva o necesariamente vinculado al pene, sino que además depende de una reiteración temporal, preformativa, para crear su significación. De manera que Butler subraya el carácter arbitrario que en Freud y Lacan eleva a ley del simbólico lo que sólo es

⁵ Luce Irigaray señala que, para Freud, el desarrollo de la mujer “exige des transformations beaucoup plus complexes et punibles que celles requises dans le développement, plus linéaire, de la sexualité masculine” (41). Esto se debe a que a la “envidia del pene” sigue en la mujer al complejo de Edipo, por lo que la formación de su super-yo es más tardía e imperfecta.

⁶ Siguiendo a Butler, uso la expresión “heterosexualidad mandatoria” para referirme a aquella que se basa en la abyección de la homosexualidad. No todas las formas de heterosexualidad se constituyen sobre esta base.

una forma, aunque hegemónica, entre tantas formas posibles de configuración de la sexualidad en relación con el cuerpo.

RETRATO FORZOSO DE “UN HOMBRE ES ASÍ”

Con este poema, fechado en 1961, nos situamos en el escenario lacaniano del cuerpo en pedazos ante el espejo. El espejo que nos presenta aquí Piñera es, tal y como Butler lo sugiere en su discusión de Lacan, una representación de la ley. Nótese desde el título qué clase de ley es ésta: la que designa posiciones sexuadas. El espejo es como un dedo que apunta y sanciona: “un hombre es así”.

La ley que domina en este poema es la de la heterosexualidad mandatoria, que predominaba en el contexto cubano en que vivió Virgilio Piñera.⁷ Reinaldo Arenas vincula la culpabilidad de muchos protagonistas de la narrativa de Piñera con su ‘manifiesta’ condición homosexual de Piñera en una sociedad eminentemente machista en la que los prejuicios son leyes amparadas además por la tradición católica y hebrea” (33). En el mismo ensayo, “La isla en peso con todas sus cucarachas”, Arenas asimila los poderes del prejuicio machista al papel que desempeña la luz en la obra de Piñera, y se refiere a ella como “la duplicadora implacable”, a quien “si se le obedece, paraliza: si se le contradice, mata” (31).

En “Un hombre es así”, la luz aparece bajo la forma del “flashazo” (el “fogonazo”) de la cámara fotográfica.⁸ Así, tenemos la presencia amenazadora de la cámara desde el comienzo del poema. Ésta, como el espejo lacaniano, hace aparecer al cuerpo como una serie de pedazos:

Por los brazos, y también por las piernas
y si no, por la cabeza,
la cámara capta el momento.
¿Qué te pasa que ya no me miras?

La violencia de la cámara fotográfica también se manifiesta en la manera en la que el retrato se impone al cuerpo y lo penetra:

Siempre, en esta tarde sangrienta, tiembla y cae:
tu retrato se aproxima a pasos agigantados
hasta meter por la nariz tu cara indescifrable.

⁷A este respecto, véase el interesante estudio de Emilio Bejel, *Gay Cuban Nation*.

⁸En su análisis del cuento de Piñera titulado “El fogonazo”, Víctor Fowler Calzada se refiere al momento en el que, al final del cuento, un fotógrafo que quizá “simbolice a la muerte” captura la sonrisa hipócrita con la que los personajes, presos y torturados, se disponen a entrar a la inmortalidad (210).

La voz poética interpela a un individuo que se debate con su cuerpo en pedazos y en especial con su cara, o más bien, sus caras. Dicha voz emite una serie de mandatos, como al final de la primera estrofa:

Con golpes y audacias
cae en lo que te pasa, cae y arrástrame.
Desde este ángulo,
en la encantadora superficie,
siguiendo el contorno cruel, cae y pasa.

La voz pertenece a alguien del todo involucrado con la suerte del ser fragmentado, como atestigua el verso “cae en lo que te pasa, cae y arrástrame”. Puede muy bien tratarse de la misma persona.

Más adelante, en la segunda estrofa del poema, el verso “pon la luna de tu cara en el sol de tu cara” es una referencia a la unidad de los opuestos que recuerda la idea artaudiana del teatro como alquimia.⁹ Podemos ver la agonía del cuerpo ante el espejo/cámara como la teatralización de la lucha de una persona por autoconstituirse dentro de una cierta normatividad, pero también contra ella. En este sentido, Piñera pone en juego el tipo de “hyperbolic gesture” que, según vimos en la discusión de Butler, cuestiona las normas de sexualidad y género mediante su exageración. El espejo y la cámara representan la ley, pero ésta también aparece inscrita tanto en la voz poética que da instrucciones, como en el cuerpo desmembrado. Como el “esquema” y la materia, el espejo (como representación de la ley), y el cuerpo ante él, son indistinguibles. De ahí los versos: “La cara es el espejo de la cara,/ cara con cara hasta caer en la cara”.

En su ensayo “Los dos cuerpos” (1974), Piñera alude a *El teatro y su doble* de Artaud, en especial al hablar de teatro como “sinónimo de magia” (301). En este ensayo, Piñera plantea una oposición entre la vida cotidiana y el teatro. Este último ofrece la posibilidad de “saber quiénes somos y qué somos”, mientras que en la primera “[l]a máscara (o máscaras) nos cosifica” (302). Y agrega Piñera: “Cuando el hombre actúa en la vida por medio de su máscara, es ya una cosa, y como tal, no podrá expresarse genuinamente. Todo cuanto dice es falso, todo cuanto hace, inauténtico” (301). La voz que dirige la lucha (literalmente, la agonía), en el poema, de acuerdo con la idea de Piñera de que “la máscara (o máscaras) nos cosifica”, conmina a romper(se) la cara como si se tratara precisamente de una máscara. Así:

⁹ La afirmación de Antonin Artaud de que “el drama esencial, la raíz de todos los grandes misterios, está unido al segundo tiempo de la Creación [alquímica], el de la dificultad y el Doble, el de la materia y la materialización de la idea” (76), manifiesta, desde muy diversa perspectiva, una preocupación del mismo orden que las que conforman *Bodies that Matter*.

Golpea y raja.
 Dale en la cara
 –sin un tajo no sería perfecta:
 ...
 pero no apoyes la cara en la mitad de tu alma,
 pásala a ojo, píñchala y descárala.

Sin embargo, la (auto)conminación a la autenticidad es inútil: el cuerpo ante el espejo no logra despojarse de la máscara; antes bien, ésta se duplica. La máscara funciona en el poema como un fetiche, muy de acuerdo a la descripción de Sarduy, quien vincula al fetiche con una “teatralidad fría [...] proyección brutal de la luz [...] que se concentra en una parte del cuerpo, o en una de sus metonimias” (1295). Para Sarduy, el fetiche relega al resto del cuerpo a “una zona anónima y lejana ... sin valor de erección”. Es decir que el fetiche tiene un carácter fálico, tal como vimos anteriormente que señala Butler. En el poema, la cara/máscara conlleva la amenaza de la castración (“pásala a ojo, píñchala y descárala”), pues como dice Sarduy el fetiche “siempre se presenta como fantasma de lo separable, de lo que se puede arrancar” (1295). Con la amenaza de la castración va implícita, como vimos en la discusión de Butler, la de la homosexualidad abyecta.

La presencia de la máscara y la conminación al desenmascaramiento representan (o más bien: hiperbolizan) la amenaza constante de abyección al verse despojado del fetiche fálico que es la cara. En este sentido, estamos de acuerdo con la sugerencia que recoge Daniel Balderston de que “[...] homophobia inflects the famous beginning of ‘Tlön, Uqbar, Orbis Tertius’ where it is suggested that ‘los espejos y la cópula son abominables porque multiplican el número de los hombres’” (37).

La cara indistinguible de su reflejo especular significa, desde esta perspectiva, tanto la preeminencia de la ley sobre el cuerpo, como la creación y simultánea abyección de una posibilidad homoerótica. Así, hacia el final del poema, la referencia a “caras acopladas en lo atroz” hace aparecer de manera velada las connotaciones sexuales del poema, en este contexto de angustiosa lucha con una ley represiva:

Así estarás perfecto en la gran desolación,
 con gestos de caras, con caras estiradas,
 con muecas de recuerdos, con caras acopladas en
 lo atroz
 con las caras cayendo entre una lluvia de gritos
 que llevan por delante tu cara retratada.

El símbolo de la máscara en relación con el ocultamiento de la homosexualidad había sido usado por Piñera anteriormente, en su artículo “Ballagas en persona”

(1955). Allí, Piñera se refiere al silencio de los críticos sobre la homosexualidad del poeta Emilio Ballagas como una estrategia homofóbica de “enmascaramiento”, y declara:

Rechazo esa pureza que mancha de blanco hasta dejar sin rostro alguno al poeta, al soldado o al héroe indefensos [...] ¿cómo podría yo emblanquecerlo [a Ballagas] con “fango” de amigo puro hasta hacerle perder su cara y darle esa otra de lechero de una Inmortalidad acomodaticia? (194)

En “Un hombre es así”, sin embargo, la máscara no representa simplemente el “clóset”: como hemos visto, este poema expresa precisamente el hecho de que no hay un rostro bajo la máscara que pueda revelarse, sino una nueva máscara, un nuevo retrato.

El poema evidencia el exceso que el retrato como máscara excluye, y que lleva a la necesidad de repetir la representación. El retrato constituye un centro de control porque momentáneamente centra y estabiliza al cuerpo en desorden, pero es un centro inestable. Más allá de sus límites, ciertas bocas imposibles y desencarnadas (“con las caras cayendo entre una lluvia de gritos”) continúan gritando su protesta.

El retrato congela una pose para la posteridad, al tiempo que permite que en un instante fije el índice de la autoridad pueda nombrar, apuntar hacia, y performativamente producir al “hombre”.

La permanencia fija del retrato contrasta con lo perecedero del cuerpo, como apunta el verso: “los muertos en sus tumbas sin caras ennegrecen”. Este verso señala además el hecho de que para vivir como ser humano es preciso tener una cara, o más bien, una máscara. Claramente, ésta es una conminación a enmascararse, y también una amenaza mortal.

La máscara/retrato cosifica pero, paradójicamente, es bajo esta forma de objeto que uno/a circula social e históricamente como sujeto dotado de una identidad estable. Esta identidad supone todos los malentendidos y apropiaciones imaginables. Como señala Roland Barthes, en tanto que retrato, “others [...] put me at their mercy, at their disposal, classified in a file, ready for the subtlest deceptions” (14). Como Piñera, Barthes se ve a sí mismo habitar su retrato bajo la inducción: “móralo dando la nota aguda de tu malentendido”.

Piñera hace pues en este poema una representación hiperbólica del funcionamiento de la “ley del padre”. La amenaza de la castración y la abyección de la homosexualidad aparecen de manera patente. Pero si bien para constituirse como sujeto es preciso tener una cara (o máscara), se hace claro aquí que ésta se funda en una exclusión que obliga a continuar representando. En cada representación se perpetúan tanto la inestabilidad como la amenaza.

AMENAZA MORTAL DE “CUANDO VENGAN A BUSCARME”

En este poema, fechado en 1962, nos encontramos con el escenario de una representación forzosa. No hay aquí espejo ni cámara, y, sin embargo, hay una suerte de “resplandor infernal”, y una ley que opera con el mismo encarnizamiento que vimos en “Un hombre es así”. La ley aquí amenaza con mutilar y aniquilar al protagonista, que habla en primera persona.

Los ejecutores y representantes de la autoridad se mencionan desde el título y primer verso del poema:

Cuando vengan a buscarme
para ir al baile de los cojos,
diré que no uso muletas,
que mis piernas están intactas.

Ya en esta primera estrofa se señala el conflicto central del poema: la línea que divide lo auténtico de lo falso. Como señala Eve Kosofsky Sedgwick, esta distinción es una de las que caracterizan “the now chronic modern crisis of homo/heterosexual definition” (*Epistemology* 11). En este poema, Piñera subvierte la caracterización hegemónica que vincula lo heterosexual con lo auténtico.

El baile de los cojos es un escenario donde se representa la comedia de la heterosexualidad mandatoria. El poema prefigura la obra teatral de Piñera titulada “El encarné” (1969), en la que un director de escena de nombre Hilario Hilacha quiere obligar a sus actores a representar un patético melodrama de nombre “El triunfo del amor”. En esta obra, para poder permanecer junto a su parálitica amada Teté, Tití debe cortarse las piernas. Tanto en la obra como en el poema, la relación heterosexual aparece bajo la luz mortífera de la amenaza de la castración, es decir, como corolario del drama edípico.

Como mencionamos al comienzo, el miedo a la castración constituye, tanto para Freud como para Lacan, la forma de relación con la ley de los sujetos masculinos. En este escenario, la posición femenina se caracteriza por la envidia del pene, pues la mujer aparece como castrada de antemano. En el poema, el protagonista es obligado a bailar con una coja que perdió las piernas “a palos”. Del dolor de su mutilación ella hace emerger, figurativamente, la piedra que tradicionalmente simboliza el matrimonio:

pero haciendo de sus tripas
corazón como un brillante,
lanzará una carcajada
que retumbará en la sala.

Este “brillante” alude a los diamantes que adornan los anillos de compromiso, y hace pensar en el Delphi antes de su caída por el inodoro, en la novela *Presiones y diamantes* (1967). La transfiguración de las tripas en brillante vuelve a poner la división entre lo auténtico y lo falso en primer plano. En el baile, la pareja se exhibe ante un corro de observadores:

Después, daremos las vueltas
de estos casos obligados,
saludaremos a diestra, a siniestra
y a muletaos.

Este despliegue de sí misma de la pareja ante la gente es una suerte de acto teatral, muy en línea con las observaciones de Andrew Parker y Eve Kosofsky Sedgwick a propósito del matrimonio: “Marriage isn’t always hell, but it is true that *le mariage c’est les autres*: like a play, marriage exists in and for the eyes of the others” (11). Una vez que el espectáculo termina, vuelve la amenaza a hacerse visible en toda su fuerza. A diferencia del acto público, performativo, de la constitución de la sexualidad, la amenaza opera en forma velada: en la madrugada y cuando no se lo espere “vendrá el verdugo de los cojos/para que no queden rastros”. La amenaza que rige esta representación hegemónica va más allá de la mutilación, a la aniquilación total.

En el poema se denuncia la lógica mediante la cual el escenario edípico regula la toma de posiciones sexuales mediante una amenaza que ya ha sido de algún modo cumplida: entrar al baile de los cojos requiere la previa mutilación. En efecto, como argumenta Butler, el falo, en tanto que constituye una idealización y no una parte anatómica, nunca se posee realmente. En otras palabras, “[c]astration could not be feared if the phallus were not already detachable, already elsewhere, already dispossessed” (*Bodies* 101). El miedo a la castración, por lo tanto, constituye “a fear of the recognition that there can be no final obedience to that symbolic power” (102). La entrada del “verdugo de los cojos” al cuarto del protagonista señala el hecho inevitable del fracaso de la representación. Este fracaso aparece en el poema como un secreto vergonzoso (“para que no queden rastros”), que evidentemente incomoda a los dictaminadores y ejecutores de la ley. Aunque ocupar las posiciones sexuales que dicta la hegemonía es imposible, la presencia del verdugo indica que la ley no tolera posiciones fuera de este esquema.

En su artículo “La pata de palo” (1968), sobre el poemario de Rafael Alcides Pérez del mismo nombre, Piñera afirma:

Debido a su carácter de cosa postiza, una pata de palo es, además de terrorífica, chocante, la ortopedia de brazos y piernas, las dentaduras postizas, los ojos de vidrio por ser remedo y sustitución de lo humano resultan chocantes. (292)

Las muletas de los participantes en el baile de los cojos, como las máscaras de “Un hombre es así”, claramente pertenecen al orden de lo falso y lo “chocante”. La estrategia subversiva de Piñera apunta en el mismo sentido que su descripción de la poética de Alcides Pérez: se trata de enfrentar al lector, “sin miramientos”, con lo “chocante”, a fin de lograr “una toma de posición –y de oposición– frente a esa otra poesía que enmascara los hechos o simplemente les da de lado” (292). La máscara que figuradamente vemos caer en “El baile de los cojos” es la de la naturalidad.

El panorama que Piñera presenta en “Cuando vengan a buscarme” es el de una sexualidad en la que “la pata de palo” suplanta al falo. En *Bodies that Matter*, Butler propone un “falo lesbiano” que, como producto imaginario contestatario de la sexualidad hegemónica, es estigmatizado como paradigma de lo falso, y como la “confesión” de un deseo por lo prohibido (86). En este poema, en cambio, el falo “de verdad”, el que marca la relación especular entre el que lo “tiene” y el que lo “es”, representa una ley imposible de cumplir.

El fundamento de la amenaza de la castración en la teoría lacaniana lo constituye la abyección de las posiciones que fallan en “tener” o “ser” el falo, de acuerdo a la ley del simbólico: “[t]he feminized ‘fag’ and the phallicized ‘dyke’” (*Bodies*103). Además de sancionar estas posiciones como abyectas, la lógica binaria del funcionamiento del simbólico excluye otras posiciones posibles de identificación y deseo.

En “Cuando vengan a buscarme”, Piñera presenta un tiempo ideal en el que el sujeto existe íntegro antes de su sujeción por la ley: “diré que no uso muletas/ que mis piernas están intactas”. Cuando los representantes de la ley aparecen, el cuerpo se desintegra ante su mirada. Como el espejo y la cámara fotográfica, esta mirada tiene la cualidad de hacer aparecer un cuerpo fragmentado:

Bailaré cha-cha-cha y son
hasta caerme en pedazos,
pero ellos insistirán
en llevarme a ese baile extraño.

En el contexto de este poema, la muleta es la marca de ingreso en el dominio de la ley. Reconfigura al cuerpo desmembrado, pero lo hace de tal forma que, evidentemente, deja mucho que desear.

CONCLUSIÓN

A la vez que estos dos poemas de Piñera evocan escenarios de la teoría psicoanalítica, tienen la virtud de criticarlos. En “Un hombre es así”, la lucha teatral

por autoconfigurarse y por ser auténtico es una lucha que nunca termina. La cámara fotográfica funciona como el espejo que, en la lectura que Butler hace de Lacan, ya implica un principio normativo. La cámara busca imponer un retrato que funciona como una máscara, en tanto que paraliza y excluye. La máscara constituye un fetiche fálico que conlleva el temor del desenmascaramiento. Pero este temor aparece también en el poema como una necesidad. El proceso del (des)enmascaramiento es doloroso y constante.

En “Cuando vengan a buscarme”, la amenaza de la castración es patente, como lo es el carácter de representación forzosa de la heterosexualidad normativa. Como agudo lector de Freud, Piñera hace evidente el hecho de que el temor a la castración es un temor a algo ya realizado, y que más bien representa la imposibilidad de cumplir con la “ley del padre”.

Como Piñera señala, el modelo psicoanalítico es sin duda una estatua “más inquietante, extraña y misteriosa que el modelo”. Y es que, como argumenta Butler, la “ley del padre” es una construcción del imaginario, aunque no por ello menos exigente y ubicua. Espero que este análisis haya servido para dar un marco de interpretación posible a la evidente violencia que en estos poemas se ejerce sobre el cuerpo.

BIBLIOGRAFÍA

- Arenas, Reinaldo. “La isla en peso con todas sus cucarachas”. *Virgilio Piñera. La memoria del cuerpo*. Rita Molinero, ed. San Juan: Plaza Mayor, 2002.
- Artaud, Antonin. *El teatro y su doble*. Prol. Virgilio Piñera. La Habana: Instituto Cubano del Libro, 1969.
- Barthes, Roland. *Camera Lucida, Reflections on Photography*. Londres: Vintage, 1993.
- Balderston, Daniel. “The ‘Fecal Dialectic’”. *¿Entiendes? Queer Readings, Hispanic Writings*. Emile L. Bergmann y Paul Julian Smith, eds. Durham: Duke UP, 1995.
- Bejel, Emilio. *Gay Cuban Nation*. Chicago: U of Chicago P, 2001.
- Butler, Judith. *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of Sex*. Nueva York: Routledge, 1993.
- _____. *Gender Trouble*. Nueva York: Routledge, 1990.
- Fowler Calzada, Víctor. “Cuerpo, poder, escritura: variaciones a Piñera”. *Virgilio Piñera. La memoria del cuerpo*. Rita Molinero, ed. San Juan: Plaza Mayor, 2002.
- Irigaray, Luce. *Ce sexe qui n’em est pás un*. París: Minuit, 1977.
- Parker, Andrew, y Eve Kosofsky Sedgwick, eds. *Performativity and Performance*. Nueva York: Routledge, 1995.

Piñera, Virgilio. *La isla en peso*. Barcelona: Tusquets, 2000.

———. *Poesía y crítica*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994.

Sedgwick, Eve Kosofsky. *Epistemology of the Closet*. Berkeley: U of California P, 1990.