

Médiums, espíritus y cuestiones de género en *Pequeñas maniobras*, de Virgilio Piñera

Pilar Cabrera

Agustana College

Pequeñas maniobras, novela publicada en 1963, antecede a la “muerte cívica” de Virgilio Piñera en Cuba en 1971, cuando su obra fue censurada y su publicación en el extranjero, prohibida (Arenas 42). La novela se desarrolla en una Habana de apariencia pre-socialista, con comerciantes y grandes burgueses. El análisis que a continuación presentamos parte de la premisa de que la conducta del protagonista resulta de su desajuste frente a los roles de género dominantes. En esta lectura, el final de la novela, que tiene lugar en un centro espiritista, expone una visión alternativa de la concepción de individuo y género.

Radiografía de la cucaracha

En “La isla en peso con todas sus cucarachas,” Reinaldo Arenas usa el término “cucaracha” para referirse en general a los protagonistas de las novelas de Virgilio Piñera, aunque apunta que de todos ellos Sebastián, protagonista y principal narrador de *Pequeñas maniobras*, es “la cucaracha más perfecta” (37), es decir, la mejor adaptada a su función de escabullirse.

En su artículo, Arenas revalora el término “cucaracha” como otros han hecho con etiquetas como “chicano” y “queer.” La cucaracha “ha sufrido y sufre la persecución, pero la habita” (32). La cucaracha parece cobarde porque se enfrenta a un poder muy superior: “Sobrevivir es para nosotros- cucarachas- esconderse, pasar inadvertidos, desaparecer del radio (o radar) implacable que ilumina el reflector al caer sobre la explanada o sobre el mar” (*idem.*). Así, la tenacidad del poder vigilante se convierte en el verdadero motivo de repugnancia, en vez de la despavorida cucaracha.

A propósito del temor y la culpa que aparecen como temática constante en la obra de Piñera, Arenas señala:

resulta inevitable traer a colación la 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 mundo de *Pequeñas maniobras*, la “cucaracha” actúa como quien sabe que está siempre en la mira, tal como ocurre con los internos de la prisión panóptica. Este modelo de prisión, diseñado a mediados del siglo XVII, representa, según Foucault:

the diagram of a mechanism of power reduced to its ideal form [. . .]in fact a figure of political technology that may and must be detached from any specific use.¹ (205)

La prisión panóptica garantiza que el interno o interna sea consciente a cada momento de la posibilidad de que, desde una torre central que domina la vista de su celda, alguien lo/la vigile. El preso está siempre a la vista mientras que el vigilante nunca lo está.² En el “panopticismo” el poder es a un tiempo visible e inverificable (Foucault 201). Como resultado el interno se convierte en el ejecutor de la vigilancia sobre sí mismo:

He who is subject to a field of visibility, and who knows it, assumes responsibility for the constraints of power; he makes it play spontaneously upon himself; he inscribes in himself the power relation

¹ Foucault señala el parecido entre el modelo moderno de la prisión, y el diseño arquitectónico de fábricas, escuelas, cuarteles y hospitales. (Foucault 228) La Universidad de Texas en Austin, con su torre central, es también un ejemplo de este tipo de diseño.

² El papel central de la luz en la obra de Piñera que señala Arenas, puede leerse como una metáfora de esta situación de permanente visibilidad del preso vs.invisibilidad del guardia. Escribe Reinaldo Arenas respecto a la luz en la obra de Virgilio: “Esa luz, ese animal cósmico y doméstico, esa ferocidad sin límites y sin campo para expandirse, es lo que nos retrata y refleja, paraliza y a la vez nos proyecta, convirtiéndonos en el rebelde, es decir, el aborrecido de los dioses establecidos, el maldito” (30).

in which he simultaneously plays both roles; he becomes the principle of his own subjection. (203)

La paranoia de Sebastián debe leerse como el sentimiento ininterrumpido de estar siendo vigilado y el consiguiente temor a ser castigado, que se manifiesta incluso en las situaciones más inesperadas. Por ejemplo, a Sebastián le atrae una mujer de nombre Graziella que día a día se sume en sus rezos, en la Iglesia. Sebastián se pregunta por qué cosa rezará Graziella, y reflexiona:

¿Qué cosa será? Yo se lo preguntaría, pero repito que no me gusta comprometerme. Todo puede ser un compromiso, y mejor será no hacerlo. Pueden irrumpir los esbirros y llevarme preso, en la iglesia, en mi casa, en la calle o en la escuela donde gano el pan. No, decididamente no le preguntaré nada a Graziella. ¿Y si no le pregunto, pero le digo: Graziella, Graziella...? Tampoco lo haré. Bien mirado, puede denunciarme a la policía; pronto llegarían los esbirros; mejor que no me meta. Pero sería tan agradable [. . .].
(135)

En el fragmento anterior podemos ver que el temor de Sebastián no es solamente temor a la autoridad uniformada: en un momento dado, cualquiera puede ser un colaborador de la policía. El clero en específico aparece dotado de un inmenso poder que en cualquier momento puede aliarse al poder jurídico. Sebastián reflexiona mientras observa a un cura:

Éste debe haber recibido un curso completo de cómo no temerle a las confesiones del prójimo [. . .]. Tiemblo de pensar que si él abriera su boca en este momento los esbirros saldrían en bandadas a vaciar la ciudad y meterla en esas horribles celdas. (137)

Para Sebastián, la confesión es un acto de indecible violencia tanto para el que la hace como para el que la recibe. En un pasaje citado por Rita Molinero, en “Esquivando flechas, resistiendo furias: el arte de la fuga en *Pequeñas maniobras*,” afirma Sebastián: “Sentir que nos arrancan una confesión es algo más grave, es como la pérdida de un ser querido, Teresa, es tomar contacto con la muerte” y , un poco más adelante, “nadie confiesa voluntariamente. La confesión siempre es arrancada; por evidencia, por temor a la justicia, por temor a Dios. Confesarse es morir” (Molinero 326; Piñera 214).

En la repugnancia de Sebastián a la confesión, Molinero ve un repudio a la “tiranía de la transparencia”³ y a la “autodestrucción de aquellos espacios personales donde forjamos nuestros destinos y sueños” (326). Molinero interpreta esta repugnancia como una postura moral. Según Molinero:

la actitud servil de Sebastián es en realidad una postura filosófica frente a la violencia de un mundo que se complace en la carne trucidada. Por convicción y sensibilidad, Sebastián rehúsa el papel de victimario, huyendo una y otra vez [. . .]. (337)

Aunque es verdad que Sebastián huye del papel de victimario, también hay que señalar que no siempre lo consigue: frente a su prometida, Teresa, a quien planta el día de la boda, Sebastián es un victimario, como Rita Molinero admite (Molinero 334); entre sus alumnos, Sebastián perpetúa el abuso del débil por el fuerte; en conversación con varias mujeres, Sebastián se muestra voluntariamente cruel; se convierte en cómplice del fraude financiero del director de la escuela . . . En fin, Sebastián de hecho participa en el sistema de poder del que trata de huir.

³ “La tiranía de la transparencia” es una expresión que Rita Molinero toma de Peter Brooks (Molinero 326). La expresión puede aplicarse perfectamente para describir el “panopticismo” de Foucault.

En la escuela, por ejemplo, Carlitos intimida a Pedrito y le roba su pan. En vez de defender a Pedrito, Sebastián lo pone de penitencia, y viéndolo, se pregunta: “¿Pero es realmente Pedro o soy yo, hace veinte años, en otra aula, de frente a la pared, haciendo la víctima propiciatoria?” (250). Y más adelante: “[e]s como si todo obedeciera a una convención fijada de antemano: niños triunfadores, niños cobayos, maestro pusilánime” (251). Como entre los presos de la prisión panóptica, lo peor del poder que funciona a la perfección es que funciona también (y sobre todo) a través de los mismos sujetos a los que oprime. Si tomamos pues la radiografía de la cucaracha, encontramos inscrita en ella la misma estructura del poder que la subyuga.⁴

Otra paradoja de la novela, además de la frecuente participación de la víctima como verdugo, es el papel de la narrativa de Sebastián como confesión, pese al repudio declarado de éste a las confesiones.⁵ ¿El acto confesional de Sebastián al escribir la novela dramatiza, al igual que su participación en varios actos de abuso, su imposibilidad de escapar del sistema de poder que lo oprime? Ésta es sin duda una lectura posible. Pero también pudiera ser que la novela constituya un intento exitoso de huir de la confesión, si funciona dejando fuera precisamente aquello que constituye el verdadero “crimen.”

En “Cuerpo, poder, escritura: variaciones a Piñera,” Víctor Fowler Calzada discute el papel que juega la confesión en el cuento “El fogonazo,” de Virgilio Piñera. En un momento de este cuento, se representa una escena teatral en la que una mujer desnuda se

⁴ A decir de Foucault, el alma moderna [the modern soul] es el resultado del ejercicio del poder sobre los cuerpos: “it [the soul] exists, it has a reality, it is produced permanently around, on, within the body by the functioning of a power that is exercised on those punished” (29).

⁵ Por si el hecho de que la narración de Sebastián se asemeja a una confesión no fuera suficientemente claro, Sebastián emplea incluso la aborrecida palabra para referirse a su acto de narrar: “No digo que no, quién soy yo para enmendar la plana a los especialistas en niñez, *pero de mí para ustedes, les confieso* que todo eso me deja frío” (135). Y más adelante: “Lamento mucho que mi anodina vida no sirva para excitar al lector [. . .]. La mercancía que vendo está averiada [. . .]. Sin embargo, tengo que salir de ella [. . .]. Quedaré así limpio de culpa y mancha” (256).

confiesa ante un cura. Fowler explica ese desnudo refiriéndose a la *Historia de la sexualidad*, de Foucault, que prueba que dentro del ritual católico, “la confesión del pecado va unida a la inquisición de la sexualidad” (202). Es justo plantearnos si el horror de Sebastián por las confesiones se relaciona con este tipo particular de inquisición.

El plantón de Sebastián a Teresa el día de la boda no se explica en absoluto desde la perspectiva de Sebastián. Pasado el episodio, Sebastián apenas lo menciona. Como nota Molinero, Sebastián “[r]echaza a Teresa sin que esto le provoque el menor remordimiento” (334).⁶ El episodio del compromiso matrimonial y la fuga de Sebastián lo narra la misma Teresa, haciendo evidente no sólo (y no necesariamente) la falta de interés de Sebastián en el evento, sino el hecho de que Sebastián lo omite de su narrativa/confesión.

Es necesario asumir la existencia de un gran hueco en el centro de las “confesiones” de Sebastián. La “cucaracha” puede estar constituida por el funcionamiento del poder, pero, pésele a la prisión panóptica que es La Habana de *Pequeñas maniobras*, la “cucaracha” no está del todo a la vista del lector.

Radiografía del laberinto

Hemos visto anteriormente que la actitud de Sebastián corresponde a la de quien se siente todo el tiempo observado y temeroso del castigo. Asimismo, dijimos que Sebastián no cuenta (o confiesa) todo lo que es relevante en su vida. En este capítulo analizaremos la estructura de la sociedad (la “prisión”) en la que se mueve Sebastián, enfocándonos en la representación de los roles de género. Finalmente, daremos nuestra interpretación del final

⁶ Molinero tácitamente suscribe la hipótesis de un Sebastián “tránsfuga” no sólo del matrimonio sino también de la heterosexualidad, al comparar la desidia de Sebastián ante Teresa con un episodio de un relato de *Viaje a La Habana* de Reinaldo Arenas en el que un hombre abandona a su compañera por otro hombre (Molinero 334).

de la novela como el hallazgo de un espacio en el que es posible una forma alternativa de vivir la identidad individual y el género.

Rita Molinero señala que en *Pequeñas maniobras*, las mujeres “parecen vistas a través de un espejo cóncavo”: son “voluntariosas, histéricas, en ocasiones sádicas” (332). En efecto, las mujeres en la novela son vilipendiadas por actitudes que ilustran su complicidad con el más fuerte: por su avaricia, pretensión, y cualidades maternas que se manejan con base en la exclusión. El mundo masculino, por otro lado, aparece como cerrado en una dualidad amo/esclavo que subyuga todo lo que se percibe como débil. A continuación nos enfocaremos en la masculinidad, y luego en las representaciones de las mujeres.

Sebastián se cuenta entre los que han sido uno de esos “cuatro o cinco niños-cobayos” (*i.e.* cobardes) que “sirven [a los otros] para dar los primeros pasos en el aprendizaje del disimulo, la astucia, el sadismo, el robo y quién sabe si del crimen” (251). El aprendizaje por contraste que se da entre los alumnos de Sebastián recuerda a la polarización que describe Maírtín Mac an Ghaill en el proceso de la formación de la masculinidad entre los alumnos de la escuela media superior.

Mac an Ghaill identifica “contradictory forms of compulsory heterosexuality, misogyny and homophobia” como elementos constitutivos de la subjetividad de los estudiantes hombres heterosexuales (90). Mac an Ghaill explica esta situación según un argumento de Arnot, de acuerdo al cual la femineidad se da por sentado en base a la biología, mientras que los hombres:

have to try and achieve manhood through a process of distancing women and femininity from themselves and maintaining the hierarchy of social superiority of masculinity by devaluing the female world. (90)

Siguiendo a Connell, Mac an Ghaill utiliza un concepto de masculinidad hegemónica que sostiene que ésta se constituye:

in relation to and against femininity and subordinated forms of masculinity. The dominant form of masculinity is characterized by heterosexuality, power, authority, aggression and technical competence. (12)

De acuerdo con la perspectiva de la masculinidad hegemónica, los “niños-cobayos” son, en ciernes, hombres defectuosos en cuanto a su hombría: su debilidad los pone en una categoría distinta, subordinada, de la masculinidad. Aunque la novela omita toda discusión directa de la sexualidad de Sebastián, el problema de éste es ante todo un problema que atañe a la conformación de su masculinidad. Como Sebastián dice, él baila todo el tiempo sobre la “cuerda floja” (159), como “hombre” se encuentra en perpetua transgresión de la norma.

Anteriormente mencionamos la característica del poder de hacerse ejercer por aquellos a quienes oprime.⁷ Una instancia de rebelión la tenemos entre las profesoras colegas de Sebastián que pierden sus empleos en protesta por la reducción de sueldo que impone el director. Sin embargo, Sebastián habla de ellas despectivamente: “No es nada difícil ponerse en cuatro patas y comenzar a rugir” (145). Para él, el conflicto con la autoridad es demasiado general como para que valga la pena oponerse a una sólo instancia de ésta. De ante mano, Sebastián se asume derrotado.

A diferencia de las profesoras, Elisa, la esposa del director, parece la aliada incondicional de un machismo que expresa y representa su fuerza como poder económico. La posición clacista de Elisa se manifiesta como un sadismo que alcanza lo mismo a

⁷ Según Mac an Ghaill, el poder de la masculinidad dominante “is not achieved simply by coercion but by the winning and shaping of consent for the dominant gender view, which involves the building of strategic alliances.” (12)

Sebastián que a ciertas mujeres. Sebastián recuenta el horror de la lectura de Orlando, el hermano libertino de Elisa, de sus memorias:

Juana abortó, Julia se desangró, el hijo de Manuela murió de hambre, Leonor trabajaba para él, Amparo y Paulina se suicidaron por su amor. A medida que el relato avanza, las carcajadas de Elisa se hacen más y más estentóreas . . . Mujeres enfermas, muertas, navajeadas, seducidas, explotadas, llorosas, histéricas, desfilan por esas páginas. No, debe ser una broma de mal gusto, ellos se han confabulado para aterrarme [. . .] ¿qué esperan para ahorcar a este vejete? Sin embargo, es un viejo respetable
[. . .] un viejo que huele bien, que va al club
[. . .]. (177)

El desvergonzado oficio de Orlando le da a Sebastián una rara ocasión de entrar en una confrontación, cuando aquél intenta enseñarle el arte de la explotación femenina. Dice Sebastián, “no tengo esos pelos en el pecho que se requieren para hacer la carrera que Orlando me propone” (192). Es decir, Sebastián no es tan “macho” como Orlando- quien, paradójicamente, se pinta el pelo y las uñas. Incluso Sebastián se refiere a él como “el pajarraco ése”⁸ (191). Con Orlando vemos cómo el uso de la violencia, combinado con el poder económico, pueden bastar para ser un “macho,” aunque no necesariamente se cumplan con las reglas de la heterosexualidad.⁹

⁸ “Pájaro” es un término que en Cuba se emplea comúnmente para referirse a los hombres homosexuales.

⁹ Que Orlando no observa una heterosexualidad mandatoria, pese a sus alardes de Don Juan, lo sugiere además su famosa renuencia a confesarse con el padre José.

Volviendo a Elisa, quien parece del todo irredimible, encontramos que su adhesión a lo que antes nos referimos como “masculinidad hegemónica”¹⁰ no es tan perfecta como parece. Su matrimonio es un acto de venganza contra su cuñado, el padre José, de quien Elisa estaba enamorada. Más que sumisión al marido, Elisa le profesa un odio silencioso. Al enterarse del amor frustrado de Elisa, Sebastián se apiada de ella. En un acto imaginario de venganza, Sebastián escribe una falsa carta de Elisa dirigida al padre José, en la que le echa en cara su abandono, y narra un supuesto diálogo entre ambos que tiene lugar en el confesionario.

Aunque imaginaria, la venganza es perfecta. Si las inquisiciones de los curas están tradicionalmente dirigidas a controlar la sexualidad del que se confiesa, Elisa/Sebastián complace al padre en ese sentido. Pero al confesar su amor, culpa al sacerdote de haberlo causado, y a un tiempo lo amenaza con causar la muerte de su hermano.

Muy similar a Elisa, aunque una Elisa venida a menos, es Matilde, dueña de la casa de huéspedes. Lo más notable de este personaje es su mitomanía centrada en su supuesta riqueza y marido perdidos, y su repugnante amor por el joven Roberto. En esta relación, Sebastián ve aquello de lo que él escapó. Para resumir un diálogo que caracteriza a Matilde, y que despliega toda la maestría de Piñera en el arte de retratar el ridículo, baste decir que esta mujer se refiere a su amante, frente a terceros, como “el Niño.” Sebastián lo compadece en un despliegue de solidaridad masculina: “Siento una gran piedad por este ser indefenso [. . .] como si él fuera mi doble. Pero yo no puedo salvarlo, yo sólo puedo huir” (280). De la misma manera que Elisa se refleja en Matilde, ésta es un espejo de lo que Teresa pudo llegar a ser.

¹⁰ Ver arriba p. 11.

Describiendo a Teresa al comienzo de la novela, Sebastián le aplica la siguiente fórmula: “Una mujer se compone de tres cuartas partes de madre y una sola de mujer”(148). Lo patético de Teresa (como de Matilde) es que se empeña en tratar a su amante como a un niño.

El compromiso de matrimonio entre Teresa y Sebastián, narrado por ella en el capítulo cuarto, es una ocasión para Sebastián de afirmar su temerosa masculinidad. Se siente capaz de decir a su novia: “Teresa, tú sí supiste elegir” (123). El noviazgo se presenta como un despliegue que la pareja hace de sí misma ante la gente, es decir, como una especie de acto teatral, de un modo que confirma las observaciones de Andrew Parker e Eve Kosofsky Sedgwick:

Marriage isn't always hell, but it is true that le marriage c'est les autres: like a play, marriage exists in and for the eyes of the others [. . .]. Like the most conventional definition of a play, marriage is constituted as a spectacle that denies its audience the ability either to look away from it or equally to intervene in it. (11)

Los padres de Sebastián, el cura, el juez, las amigas de Teresa: todos son testigos forzosos del derroche de felicidad de Teresa y Sebastián, sin que ellos, centrados en sí mismos, les concedan la menor importancia. Teresa gusta en especial de desplegar su felicidad ante Julia, una amiga a quien el novio plantó el día de la boda. Teresa admite, “[s]iento un salvaje placer en verla retorcerse [. . .] si excito su sufrimiento es para engrandecer mi felicidad. Julia es un espejo que me embellece” (229).

El sadismo de Teresa deja entrever un mundo femenino en el que (a diferencia de lo que afirma Arnot)¹¹ la femineidad (*i.e.*, la “femineidad hegemónica,” que estaría representada por la mujer “felizmente casada”) no es algo “dado” sino que se obtiene mediante esfuerzo, y se hace gala de ella ante las menos afortunadas.

El funcionamiento de la pareja heterosexual que tan claramente se presenta en la novela como un tipo de representación, nos lleva a considerar el papel del centro espiritista “Paz y Concordia.” Sebastián dice encontrarse a gusto en este lugar porque está solo la mayor parte del día, entregado a sus lecturas y fantasías. Además, le tiene simpatía a la medium principal, Amanda.

Amanda viene en cierta medida a redimir la imagen de la madre. “[M]adre de ocho hijos, casada con un bodeguero,” Amanda es realmente una madre, y no una mujer que desplaza sus sentimientos maternos (329). Además, Sebastián siente por ella, con su “mano grandota, encallecida y rojiza por el trabajo doméstico” (*idem.*), una simpatía de clase.

Pero hay algo más, inherente al rito espiritista, que le agrada a Sebastián. Aunque considera el espiritismo una superchería, Sebastián encuentra a los espíritus “conmovedores.” En “Paz y Concordia,” según Sebastián, “flota un imponderable” (331).

“Paz y Concordia,” esta puerta de salida del laberinto en el que se mueve Sebastián, representa un espacio que desafía la concepción hegemónica del género y del sujeto como entidad estable. Cada cuerpo mediúmnico es un recipiente que permite la entrada de múltiples espíritus, de múltiples personalidades, para luego vaciarse, es decir, volverse a llenar con su personalidad original: “Amanda, revolviéndose en sí misma, se ‘desorlandiza’

¹¹ Ver arriba, la página 11 de este ensayo.

y, consecuentemente, Orlando se ‘desamandiza’”(335). En este juego de representaciones, la identidad individual se pone y se quita como una máscara teatral.

Según el argumento de Judith Butler en *“Representation and Gender Insubordination,”* *“gender is a performance that produces the illusion of an inner sex or essence or psychic gender core”* (28). En tanto que depende de una cadena de representaciones, la sexualidad nunca puede hacerse del todo explícita, expresarse de una vez y por todas, sino que *“perhaps cease to be sexuality precisely when the semblance of full explicitness is achieved”* (15). Nótese que esta visión de la sexualidad explica la idea de Sebastián de que la confesión “es tomar contacto con la muerte.”¹²

Las sesiones espiritistas de “Paz y Concordia” ponen al desnudo un fundamento básico de la vida social: el carácter básicamente “performativo” de “yo” y el género. De ahí el “imponderable” y la fundamental sinceridad que Sebastián encuentra entre las mujeres del centro. Además, la operación mediúmnica desestabiliza la polarización de roles de género que habíamos visto a lo largo de la novela. Esto se ejemplifica cuando el espíritu de Orlando se “manifiesta” en Amanda, dando oportunidad a que el nombre del libertino adquiriera todo el esplendor de su connotación Woolfiana.

Conclusión

El temor de Sebastián a quedar expuesto, su necesidad de ocultarse, el papel represivo que cualquiera en un momento dado puede ejercer siguiendo ciertas normas preestablecidas, son factores que nos llevan a ver la sexualidad en la novela como una parte clave, aunque encubierta, del engranaje del funcionamiento del poder. La idea prevalente de la masculinidad hegemónica funciona como el vigía en la prisión panóptica: el hombre que se sabe “defectuoso” se obliga a un desmesurado auto-control. Las mujeres no escapan

¹² Cfr. P. 6 de este ensayo.

a la necesidad de luchar por una posición aceptable, es decir, una “femineidad” de acuerdo a la norma: el matrimonio y el dinero son su precio. Mientras que el mundo es un escenario disimulado, el escenario real que visitan los espíritus tiene la virtud de permitir el despliegue de la imaginación, y por lo tanto, de cierta forma de libertad.

Obras citadas

Arenas, Reinaldo. "La isla en peso con todas sus cucarachas." *Virgilio Piñera. La memoria del cuerpo*. Ed. Rita Molinero. San Juan: Plaza mayor, 2002.

Butler, Judith. "Representation and Gender Insubordination." *Inside/Out*. Ed. Diana Fuss. New York: Routledge, 1991.

Foucault, Michel. *Discipline and Punish. The Birth of the Prison*. New York: Vintage, 1995.

Fowler Calzada, Víctor. "Cuerpo, poder, escritura: variaciones a Piñera." *Virgilio Piñera. La memoria del cuerpo*. Ed. Rita Molinero. San Juan: Plaza mayor, 2002.

Mac and Ghail, Máirtín. *The Making of Men: Masculinities, Sexualities and Schooling*. Buckingham: Open University Press, 1994.

Molinero, Rita. "Esquivando flechas, resistiendo furias: el arte de la fuga en *Pequeñas maniobras*." *Virgilio Piñera. La memoria del cuerpo*. Ed. Rita Molinero. San Juan: Plaza mayor, 2002.

Parker, Andrew, e Eve Kosofsky Sedgwick, eds. *Performativity and Performance*. New York: Routledge, 1995.

Piñera, Virgilio. *Presiones y diamantes. Pequeñas maniobras*. México: Unión, 2002.