

PATRICIA VALLADARES-RUIZ

Transgenerismo y denuncia social en *Llámenme Casandra*, de Marcial Gala

ENGLISH title: Transgenderism and social dissent in Marcial Gala's *Llámenme Casandra*.

ABSTRACT: This article examines the literary representation of dissident sexual and gender subjectivities in revolutionary Cuba in Marcial Gala's novel *Llámenme Casandra* (2019). Grounded in queer, gender, and cultural studies, it analyzes how gender fluidity challenges the state apparatus of social control that punishes any infringement of the "new man" model. It also reflects on the stigmatization of gender transgressions and its impact on the articulation of transgender subjectivities devoid of agency.

KEYWORDS: Cuban Revolution; Marcial Gala; transgenderism, gender fluidity, transphobia; Angolan Civil War, Cuban intervention in Angola; Greek mythology.

En los últimos años hemos asistido al auge del tratamiento creativo de subjetividades transgéneros, travestis e intersexuales en la literatura caribeña, en su mayoría representadas desde la perspectiva cisgénero. Entre las muestras más notables destacan novelas como *Máscaras* (Leonardo Padura, 1997), *El Rey de La Habana* (Pedro Juan Gutiérrez, 1999), *Sirena Selena vestida de pena* (Mayra Santos Febres, 2000), *Muerte de un murciano en La Habana* (Teresa Dovalpage, 2006) y *La mucama de Omicunlé* (Rita Indiana Hernández, 2015). En las últimas décadas se han producido varios largometrajes narrativos con protagonistas transgéneros y travestis. Algunos ejemplos de esta corriente son *Viva* (largometraje irlandés rodado en Cuba, dirigido por Paddy Breathnach, 2015), *Vestido de novia* (Marilyn Solaya, Cuba, 2014), *Fátima o el Parque de la fraternidad* (Jorge Perugorría, Cuba, 2015), *Insumisas* (Laura Cazador y Fernando Pérez, Cuba, 2018) y el documental *Mala Mala* (Antonio Santini y Dan Sickles, Puerto Rico, 2014).¹

¹ La novela *La mucama de Omicunlé* y el largometraje *Insumisas* son unas de las escasas muestras del tratamiento creativo del transgenerismo masculino en el ámbito caribeño.

En el contexto cubano, las representaciones de personajes transgéneros y travestis fueron reprimidas durante las primeras décadas de la Revolución. Con el proceso de apertura que impulsó Abel Prieto durante su gestión como ministro de Cultura (1997-2012), se publicaron numerosos textos literarios que abordaban temas que hasta entonces habían sido considerados cuando menos inconvenientes. Tales fueron los casos de las referencias a la prostitución, las minorías sexuales, los balseros, los sidatorios, la disidencia política, el racionamiento alimenticio y todo aquello que pudiera asociarse al discurso contrarrevolucionario.

El creciente corpus de personajes transgéneros en la narrativa cubana contemporánea revela el uso de estrategias discursivas recurrentes en la articulación de subjetividades anormativas. La primera de ellas es el reciclaje de estereotipos que contribuyen a la representación de estos personajes desde el desamparo, la pobreza, el rechazo en ámbitos privados y públicos, la represión institucional y la autocondena. Otras estrategias comunes son las caracterizaciones del sujeto transgénero como un ser anómalo obsesionado por restituir la inteligibilidad genérica con sus interacciones performativas, un recurso que persigue satisfacer las expectativas sociales sobre la identidad de género, el sexo biológico y las prácticas sexuales.²

En mucho de los textos estudiados, los personajes trans y travestis son representados desde el infortunio insoslayable tradicionalmente asociado a su identidad (VALLADARES-RUIZ 2012: 94). El impacto del determinismo biológico en la organización social encuentra una réplica en la representación de subjetividades trans, más particularmente, en sus vínculos afectivos y en las prácticas sexuales. En consecuencia, las predominantes perspectivas cisgéneros y heteronormativas privilegian dinámicas relacionales apoyadas en dicotomías (masculino/femenino, activo/pasivo, dominante/sumiso, victimario/víctima).

Un rasgo reiterado a finales de la década de los noventa y a principio del siglo en curso fue la representación de subjetividades sexuales y genéricas anormativas en espacios claustrofóbicos, fantásticos o transnacionales como un recurso narrativo que permitía evadir las referencias nacionales.³

² A propósito de la percepción social de estas subjetividades transgresoras, Pat Caplan afirma que la discontinuidad entre el sexo, el género y la sexualidad es una de las razones que las llevan a ser percibidas socialmente como “anómalas” (1997: 20).

³ Es posible apreciar esta tendencia en la narrativa de Ena Lucía Portela, Anna Lidia Vega Serova, Pedro de Jesús, Yoss y Jorge Ángel Pérez.

Sin embargo, otros autores han privilegiado narraciones que se desarrollan en el periodo más represivo de la Revolución y en las que la inscripción de subjetividades sexuales disidentes a menudo ha sido percibida como un ajuste de cuentas con el poder político. Una muestra reciente de esta tendencia y objeto de estudio en este artículo es *Llámenme Casandra* (2019), de Marcial Gala (La Habana, 1963).⁴ En esta novela, el/la protagonista transgénero (Raúl/Casandra) vehicula una crítica del llamado “hombre nuevo” y denuncia la persistencia del racismo, sexismo, homofobia y transfobia en la sociedad cubana.

A partir de una lectura detenida de esta novela, examino los procesos de negociación de subjetividades sexuales disidentes y cómo la fluidez genérica desafía el aparato simbólico oficial. En este sentido, analizo la representación de mecanismos sociales e institucionales de vigilancia que reclaman la corrección de cualquier posible infracción del modelo hipermasculino e hiperheterosexual del buen revolucionario. En esta intervención crítica presto atención al impacto de los procesos de estigmatización de la transgresión genérica en la articulación de subjetividades anormativas desprovistas de agencia.

En el panorama literario cubano, el tratamiento creativo de las transgresiones sexuales y de género ha servido para confrontar las contradicciones del discurso revolucionario.⁵ A manera de ejemplo y como se verá a continuación, uno de los gestos críticos de *Llámenme Casandra* revela que la misión internacionalista no depende exclusivamente del “hombre nuevo”, sino también de sujetos transgresores de los códigos genéricos socialmente aceptados y de otros personajes que con sus acciones desafían el imperativo moral revolucionario. A lo largo de la narración, la constante negociación de la identidad genérica fluctúa en la brumosa frontera entre el ámbito real e imaginario de el/la protagonista. En línea con otras producciones literarias cubanas de temática trans y homoerótica, en *Llámenme Casandra* las subjetividades disidentes articulan la denuncia de un poder político

⁴ Marcial Gala ha publicado varios libros de poesía, cuentos y cuatro novelas: *Sentada en su verde limón* (2004), *La catedral de los negros* (2015, Premio Alejo Carpentier y Premio Nacional de la Crítica), *Rocanrol* (2019) y *Llámenme Casandra* (Premio Ñ-Ciudad de Buenos Aires). Gala vive en Argentina desde 2016.

⁵ En su análisis hermenéutico de la evolución del concepto de género, Alicia Puleo señala que esta es una de “las nociones de frontera entre lo biológico y lo cultural más revolucionarias de los últimos tiempos” (2013: 9).

autoritario que persigue y castiga toda forma de disidencia.⁶

La producción narrativa de Gala se caracteriza por relatos distópicos y desesperanzados, rasgos que la emparentan con textos de autores como Pedro Juan Gutiérrez, Leonardo Padura, Ena Lucía Portela, Wendy Guerra y, entre otros, Jorge Enrique Lage. En su crítica de las primeras novelas de Gala, *La catedral de los negros* (2015) y *Sentada en su verde limón* (2017), Cynthia Callegari advierte que este “pone en escena una nueva literatura cubana que combina el desencanto, la violencia y el desamparo con la estructura de sentimiento que se desarrolló bajo el Período Especial donde la esperanza y el sueño utópico que auguraban la creación del *hombre nuevo* han caído en la frustración y desesperanza” (2017: 361). En consonancia con esta tendencia, los personajes de *Llámenme Casandra* naufragan en medio de un conflicto bélico y en la antesala de uno de los periodos más aciagos en la historia contemporánea cubana.

En esta novela se entretajan varios planos temporales. El primero de ellos relata la vida de Raúl —un chico de una constitución física delicada,⁷ retraído y lector voraz— en Cienfuegos. Su recorrido vital de la infancia a la juventud expone las vicisitudes de un protagonista en constante conflicto con su entorno y victimizado por quienes rechazan su diferencia. Su afición por la literatura clásica lo lleva a imaginar un mundo paralelo —y segundo plano temporal— en el que se identifica con Casandra, hija de Hécuba y Príamo, a quien Apolo condenó con el don de la profecía.⁸

La resignificación del mito griego de Casandra es un recurso que propicia la articulación de la identidad femenina del personaje principal y la denuncia de las agresiones que sufre en su ciudad natal y en Angola. En

⁶ Como he mencionado al inicio de este artículo, las ficciones que abordan el tema transgénero en Cuba han sido producidas mayoritariamente desde la perspectiva cisgénero. Las producciones literarias de Nonardo Perea (La Habana, 1973) y Chely Lima (La Habana 1957) constituyen excepciones de este corpus. Perea es un narrador y artista visual cubano exiliado en Madrid que se define como no binario/a y andrógino. Ha publicado el libro de cuentos *Vivir sin Dios* (2009), así como las novelas *Donde el diablo puso la mano* (2013) y *Los amores ejemplares* (2017). Recientemente ha culminado su primer largometraje independiente, *Vulgarmente clásica X* (2021). Lima es un narrador, poeta, dramaturgo, guionista y artista gráfico transgénero afincado en EE. UU.

⁷ En *La construction sociale du corps*, Christine Detrez sostiene que el cuerpo opera como un instrumento de mediación entre el individuo y el mundo que le rodea (2002: 75). En *Llámenme Casandra*, el cuerpo pequeño y delgado de Raúl es un rasgo asociado —tanto en el entorno privado como en el público— con la fragilidad y la condición femenina. Desde luego, esta percepción se apoya en la prescripción hegemónica de identidades genéricas y sexuales inteligibles.

⁸ Para un análisis de la resemantización del discurso mítico en la generación de “los novísimos”, consúltese el ensayo de Mayelín González Hernández (2018).

un reflejo del anuncio del colapso de Troya, la narradora presagia las desgracias de sus allegados y su propia muerte en África. Casandra calla sus visiones para evitar desafiar el aparato ideológico revolucionario y porque sabe que serían percibidas como una expresión de demencia: “Está mal ver muertos, eso es locura, ahora todos somos marxista-leninistas, ateos, y si ves muertos es que estás loco” (13); “Sé lo que va a pasar hoy pero no puedo evitarlo, soy Casandra y si lo contara nadie lo creería” (25). En este espacio fantástico, la joven acepta resignada el desenlace fatal que le aguarda. El tercer eje temporal se desarrolla en el marco de la llamada “Operación Carlota”. En este plano argumental, las referencias a la guerra de Troya y a la mitología clásica vehiculan la crítica a la misión internacionalista cubana.

A diferencia de otros tratamientos creativos de subjetividades trans, en la novela de Gala la disforia de género es desplazada por el tránsito fluido entre la identidad masculina alternativa (Raúl) y una identidad femenina mítica (Casandra) que se manifiesta predominantemente en el monólogo interior de Raúl y que exterioriza en ocasiones puntuales mediante el recurso del travestismo. En *Vested Interests: Cross-Dressing and Cultural Anxiety*, Marjorie Garber afirma que una de las funciones culturales más constantes y eficaces del travestismo es la puesta en escena de lo que define como una “crisis de las categorías”, así como la disrupción y la exposición de las disonancias culturales, sociales y estéticas (2009: 16).⁹ En el caso que ocupa nuestra atención, la protagonista no se identifica como transgénero ni expresa la discontinuidad entre su identidad de género y su sexo biológico. Sin embargo, se reconoce a sí misma como Casandra, una mujer cisgénero y heterosexual, aunque este último rasgo —como se verá más adelante— sea objeto de controversia.¹⁰ A sus once años, la madre vestía a Raúl con trajes de niña en un esfuerzo por recuperar a su difunta hermana

⁹ De acuerdo con Garber, la crisis de las categorías consiste en “a failure of definitional distinction, a borderline that becomes permeable, that permits border crossings from one (apparently distinct) category to another. . . [A] transvestite figure, or a transvestite mode, will always function as a sign of overdetermination—a mechanism of displacement from one blurred boundary to another” (16).

¹⁰ Conviene precisar que, a lo largo de la narración, el/la narrador/a usa ambos géneros gramaticales indistintamente. Según Casey Plett, este es uno de los rasgos recurrentes de la perspectiva cisgénero en la denominada *gender novel*: “their portrayals of gender-identity struggles are ham-fisted, and despite the authors’ apparently good intentions they often rehash stale, demeaning tropes: a coy mix-and-match of pronouns; descriptions of trans women as fake and mannish; the equation of gender with genitalia and surgery; a fixation on rare intersex conditions that allow for tacked-on, unrealistic transition narratives” (2015).

melliza, Nancy. Si bien el parecido de Raúl con su tía impulsa la fluidez — inicialmente involuntaria— en su expresión de género, es más tarde cuando el protagonista se permite exteriorizar a su alter ego femenino. Cuatro años más tarde y ya por decisión propia, Raúl se viste con la ropa de su tía para asistir a una fiesta en Cienfuegos. Raúl cede su cuerpo a su Casandra en un gesto liberador: “Me siento cómoda cuando me visto así y nadie me conoce y puedo decir que soy Casandra y nadie me mira extrañado. . .” (130). A pesar de identificarse con el personaje clásico, en una conversación con un músico interesado en ella, la protagonista se presenta con el nombre de su tía Nancy (131). Con su amigo Roberto, Raúl se permite recrear una performance lúdica en la que ambos se travisten para salir a bailar. Por medio de una de las raras apariciones públicas y voluntarias de Casandra en Cuba, el texto articula una crítica a la normalización de la discriminación y acoso homófobos y tránsfobos en el seno de la sociedad cienfueguera. Impresionado por la transformación de Raúl, Roberto teme que en su caso no pueda pasar¹¹ por mujer: “Tú sí pareces una muchacha. . . Nadie te va a reconocer, en cambio yo...” (173). En un intento por mitigar la inseguridad de su amigo, Casandra le explica cómo acercarse más a la imagen que ambos tienen de la feminidad y a protegerse de posibles ataques tránsfobos. Estas son algunas de las advertencias que Raúl/Casandra y Roberto/Magalí intercambian para evitar que sus identidades trans sean reconocidas en público:

No hables porque tienes un vozarrón que si nos escuchan nos parten al medio, no hables (173).

No le mires la portañuela a nadie, ninguna mujer lo hace. . . Nadie puede sospechar que tenemos pene. Nadie.

Si lo sospechan estamos muertos y nuestra muerte no será dulce, nos lincharán como hicieron con Fara María, luego dirán que nos tiramos a sus pingas —dice Roberto—. Acuérdate que me llamo Magalí (174).

[V]amos serias. Las muchachas lindas no sonríen demasiado, entrecruzan los brazos y miran orgullosas hacia un lugar impreciso entre el cielo y la tierra (175).

¹¹ “Pasar” (“passing”) hace referencia a una persona trans que es percibida socialmente como cisgénero. Este concepto resulta polémico por su tradicional asociación a un gesto deliberado y engañoso en el que un sujeto transgresor pretendería asumir una identidad ajena. Para un personaje como Raúl/Casandra caracterizado por su fluidez genérica, la experiencia del “passing” es marginal y un recurso de autoprotección ante un posible ataque tránsfobo en Cienfuegos. Para una aproximación crítica a los usos de las nociones de “decepción”, “engaño” e “impostura” y su capacidad de legitimar la violencia tránsfóbica, puede consultarse el ensayo de Thomas Billard (2019).

A pesar de que el/la protagonista se sabe portador/a de una “inapelable femi- nidad” (27), solo bajo el escudo del anonimato y el artificio travesti se atreve a incursionar en el ámbito público, pues desde su infancia es consciente del rechazo social e institucional que su transgresión genérica conlleva.

Durante su misión en Angola, el capitán obliga a Raúl a vestirse con un traje de su difunta esposa. Este gesto erotiza al depredador sexual y somete a su víctima, una vez más, a su voluntad. De igual forma, los compañeros del batallón denuncian y atacan la identidad transgénero Raúl/Casandra. Los acosos homofóbicos y transfóbicos son una constante a lo largo de su vida: su padre y su hermano, los niños de su escuela, los vecinos del barrio, sus compañeros de batallón en Angola. Los agresores usan mote femeninos para referirse a Raúl; por ejemplo, su hermano lo llama “Nancy”, los soldados lo llaman “Marilyn Monroe”, un pretendiente en Cienfuegos lo llama “Wendy” y el capitán lo llama “Camille la francesa” y “Olivia Newton-John”. A lo largo de su infancia y adolescencia, Raúl es conminado a adoptar expresiones de género en consonancia con las expectativas sociales que se tienen de él.¹²

A medida que su interés por el mundo clásico aumenta, el protagonista se identifica cada vez más con Casandra. En su alter ego, Raúl encuentra refugio y protección de las agresiones de su entorno. En una primera instancia, su identificación con el personaje mitológico apuntaría a un posible gesto escapista de un entorno que condena su diferencia. Sin embargo, la resemantización de la tragedia griega también sugiere la promesa de una vida después de la muerte en la que este personaje puede finalmente liberarse del sometimiento que ha condicionado su existencia. Si como Casandra, la protagonista es capaz de anticipar su propia muerte, no hace nada por escapar de su destino. Raúl/Casandra no logra hacerse un lugar en Cienfuegos, pero tampoco en Angola ni Ilión. Más que un desenlace trágico, el asesinato de este personaje supone su emancipación definitiva.¹³

En su estudio de la novela *Soy lo que quieras llamarme* (2012), del argentino Gabriel Dalla Torre, Henri Billard advierte que las representaciones de personajes trans en la literatura latinoamericana contemporánea han

¹² A manera de ejemplo, cuando el/la protagonista tiene diez años, un discípulo le grita “¡hembrita!” por llevar unas sandalias color castaño, “muy femeninas para el gusto cubano” (259).

¹³ A sus diecisiete años, el/la protagonista reconoce que, a pesar de ser un/a excelente estudiante, renuncia a la posibilidad de ingresar a la universidad para alistarse en el ejército atendiendo a las órdenes de Apolo: “Nada de universidad, nada de eso, para qué atrasar tu retorno a lo infinito, te espera la flamígera rueda de las transmutaciones” (84).

privilegiado el proceso de transformación y el cuestionamiento del binarismo de género. Según Billard, estos personajes “son cuerpos significantes y en movimiento al servicio de narraciones que no explican claramente lo que acontece, sino que confunden al lector para diluir los límites y a la vez transgredirlos” (2019). En *Llámenme Casandra*, el/la protagonista —apoyado en el vínculo hipotextual con el relato clásico— transita fluidamente entre sus identidades y expresiones de género.¹⁴

A la tensión producida por la transgresión genérica, se suma el conflicto en torno a la orientación sexual del/la protagonista. Ante la represión y ausencia del deseo sexual con algunos hombres, Raúl/Casandra somete a escrutinio su sexualidad. Este aparente desinterés puede ser leído como una respuesta a las experiencias de abuso sexual. Así sucede en el vínculo con su profesor de literatura, quien le recomienda libros de Virgilio Piñera, José Lezama Lima y Reinaldo Arenas para atraer su interés. Erotizado por el cuerpo delicado y la androginia del quinceañero, su mentor se aprovecha de su relación jerárquica para seducirlo:

Mi madre también cree que yo soy maricón, que me gustan los hombres, pero yo no siento nada. Cuando aquel profesor de literatura que me hablaba de escritores prohibidos me besó, sólo sentí que su boca olía un poco a cigarrillos de mala calidad, y cuando llevó mi mano a su miembro erecto tampoco sentí nada, era como agarrar un tubo de carne. Empecé a mover la mano porque me lo pidió (113).

Raúl/Casandra reacciona de manera similar en una relación posterior que replica la experiencia de sometimiento sexual. Ante la dinámica familiar disfuncional y los acosos de sus agresores, Raúl/Casandra encuentra una tabla de salvación en sus lecturas y, más particularmente, en las ficciones que recrea en sus monólogos interiores. Por medio de estos mundos paralelos, se distancia de los modelos masculinos de su familia —su padre y su hermano, ambos machistas y toscos— y de sus agresores en la escuela, su barrio cienfueguero y Angola. Su avidez lectora nutre, en cambio, su vínculo afectivo con Liudmila, la amante rusa de su padre, quien estimula sus intereses literarios y lo introduce a los textos filosóficos.¹⁵ Asimismo, la

¹⁴ Para un análisis de los mecanismos de sujetos trans para aliviar la disonancia genérica, puede consultarse el ensayo de Julia Serano (2007).

¹⁵ Raúl/Casandra acude a sus referencias literarias para interpretar su entorno. A manera de ejemplo, el exclusivo interés de su padre alcohólico por novelas policiales con detectives borrachos le permite describirlo, no solo en oposición a sus gustos literarios, sino también a sus respectivas masculinidades (186).

literatura le permite formar parte de una pequeña comunidad de jóvenes que han preferido participar en un taller literario en lugar de las prácticas deportivas, como el resto de los compañeros del liceo. Sin embargo, Raúl es expulsado del taller porque sus poemas lo hacen sospechoso de diversio-nismo ideológico (81).

Las reacciones que desencadena la aparente transgresión genérica denuncian las contradicciones entre la praxis y el discurso revolucionarios, el sistema de vigilancia social, el adoctrinamiento político, el fracaso de la misión internacionalista y, entre otros ejemplos, la homofobia y el racismo institucionales. Uno de los ataques más incisivos de *Llámenme Casandra* expone la imagen porosa y fragmentada del llamado “hombre nuevo” como modelo de altruismo y guardián del bien común. Para la propaganda esta-tal cubana, la Operación Carlota supuso una épica libertaria inédita. Sirva de ejemplo la semblanza de Pastor Guzmán sobre “la epopeya gloriosa de Cuba en África”: “La pequeña nación del Caribe había dado al mundo una lección imperecedera de internacionalismo, pues de Angola solo se lleva-ron los cubanos el honor de la victoria y los restos venerados de sus hijos caídos” (“Operación Carlota”).¹⁶ El tratamiento creativo de este episodio histórico en la novela de Gala se apoya en el recurso de la ironía para reve-lar las contradicciones de su correlato revolucionario. El siguiente pasaje denuncia la persistencia de vicios burgueses que se daban por corregidos con los cambios sociopolíticos impulsados por el nuevo régimen:

—Vuelvo y te repito que, si alguien se entera de lo nuestro, te mato —remacha el capitán, que se acomoda la gorra militar ante el espejo, se arregla la pistola en su funda y, antes de salir a revisar las postas, mira uno a uno los cuadros del Che, Fidel, Raúl y Camilo como si de íconos se tratara.

Luego me dice:

—Prepara el informe, que lo necesito para mañana.

Yo debo ir alberque, buscar el cepillo de dientes y lavarme la boca. No resisto el sabor del semen en el paladar. Pero debo tener cuidado: Carlos, el sargento de Matanzas, me la tiene jurada. Prometió golpearme duro para que se me quite la bobería y entre en caja y les facilite la llave del almacén de comida a él y sus secuaces. Yo también tengo hambre, pero no puedo hacer eso, debo ser cuidadoso, si el capitán se entera me mandará al calabozo, y luego con los otros soldados,

¹⁶ La misión militar en Angola fue nombrada “Operación Carlota” en homenaje a una esclava lucumí de un ingenio azucarero de Matanzas. En 1843, Carlota encabezó una insurrección. Una vez controlado el levantamiento, los colonos españoles la descuartizaron como escarmiento (GUZMÁN 2016).

que volverán a decirme Marilyn Monroe y otras lindezas, y volverán a vestirme de mujer los días de asueto y no me gusta, ya no me gusta (21-22).

Esta crítica a la Operación Carlota se emparenta con anteriores tratamientos creativos de este tema, como son los casos de *Dulces guerreros cubanos* (1999), de Norberto Fuentes, y *Desconfiemos de los amaneceres apacibles* (2012), de Emilio Comas Paret.¹⁷ El soldado de la patria socialista que nos presenta Gala es misógino, racista, homófobo y, entre otras taras, depredador sexual. Con sus acciones, estos pretendidos héroes confrontan su explotación simbólica oficial como estandartes del capital moral de la Revolución. Entre otros careos de la épica triunfalista revolucionaria destaca el siguiente pasaje en el que varios soldados discuten los motivos que los llevaron a Angola. Johnny, por ejemplo, anhela “entrar en combate y matar un poco de sudafricanos y de negros”; también reclama que, tras seis meses en África, su batallón no haya participado en ningún combate: “al menos que nos permitan ir a los quimbos y violar un poco de negras” (116-117); Martínez afirma, por su parte, que ha ido a “saldar la deuda contraída con la humanidad” (116). El reclamo de Johnny provoca las risas de sus compañeros, quienes participan en el intercambio con otros comentarios denigrantes, sexistas y racistas. En consonancia con lo anterior, las interacciones entre los angolanos y los soldados cubanos revelan la prevalencia de dinámicas relacionales heredadas de la experiencia colonial.¹⁸

El ataque a la figura del soldado cubano como estandarte de la cubanía encuentra su antecedente literario en Severo Sarduy. En su estudio de *De donde son los cantantes*, Paula K. Sato señala que para Sarduy la figura del soldado macho es solo uno de los tantos elementos que componen la identidad cubana, aunque la retórica oficial afirme lo contrario:

Whereas revolutionary Cuba repudiated the effeminate male, and more particularly the homosexual, seen as penetrable, invadable, occupiable—precisely what Cuba did not want to be—Martí and Sarduy embraced the feminine in their

¹⁷ En su estudio del tratamiento literario de la intervención cubana en Angola, Magdalena López señala que: “En todas estas narraciones se aborda el tema. . . desde una mirada crítica que va desde la denuncia de los negocios lícitos e ilícitos que los cubanos mantenían en África, la no voluntariedad del reclutamiento, los desencuentros con la población local que los veía como invasores, la idea de que la mayoría de los combatientes cubanos en África eran negros y mulatos que fueron enviados allá como carne de cañón y, la visión peyorativa de los africanos como antropófagos y sujetos muy distantes de los ‘civilizados’ cubanos” (“Angola y los fantasmas”).

¹⁸ Entre otras críticas a la discriminación racista y xenófoba de *Llámenme Casandra*, destaca la referencia a la violación y asesinato de una angoleña a manos de soldados cubanos (122).

constructions of Cubanness. Sarduy burst the West's image of an Orientalized Cuba as easily conquered and controllable by showing Sino-Cuban transvestites to be agents of their own identities and capable of military self-defense (2013: 36).

Desde las primeras interacciones con otros compañeros de batallón, Raúl es víctima de los ataques homófobos. Varios soldados no lo consideran suficientemente masculino para cumplir con sus deberes patrios. Para sus compañeros, este rasgo lo hace más vulnerable a ser sometido sexualmente por los angoleños: “Este no sabe fajar —dice Carlos—. Los negros le van a poner un cohete en el culo cuando lo cojan. Lo van a usar de jevita, este no es cubano ni es na...” (Gala 65).¹⁹ Sus compañeros asocian la posible transgresión genérica de Raúl con una traición a la Revolución y, por asociación, a la patria: “...este hijo de puta gusano y contrarrevolucionario que no quiere ser cubano” (Gala 66).²⁰ Esa misma expresión de género —que transgrede las convenciones sociales e irrita a sus compañeros— erotiza al personaje del capitán, quien se empeña en encontrarle un parecido con su esposa (“rubiecita así como tú” [88]). Sin embargo, al igual que los otros agresores del protagonista, el capitán cuestiona las aptitudes del joven soldado para alistarse en el ejército (“eres tan pequeño, tan frágil, ¿cómo fue que te admitieron? —dice. Pareces una muchacha” [90]), pues asocia su físico a la fragilidad e incompetencia.

Para lidiar con su homofobia internalizada, el capitán solo se permite someter sexualmente a Raúl, siempre que este se travista con atuendos que evoquen a su amor en Holguín y que recreen una parodia infructífera de la relación heterosexual.²¹ Una vez más y como lo ha experimentado desde su infancia, el/la protagonista es forzado a participar en una performance transgénero que, en consecuencia, rechaza. Pese a ello, Raúl accede

¹⁹ En su estudio del tratamiento literario de subjetividades homosexuales, Emilio Bejel advierte que “when the hegemonic subject calls someone *afeminado* (effeminate), *maricón* (faggot), or *loca* (very effeminate faggot), it is expressing its fear of losing ‘proper’ gender as it regulates sexuality by policing gender and shaming gender infractions” (2001: 196).

²⁰ La Revolución se incorpora al discurso nacional como un sinónimo de “cubanía” y, en consecuencia, “el (buen) revolucionario” es la categoría identitaria que pretende albergar los valores esenciales de “lo cubano” y “la patria” (KAPCIA 2000: 243; VALLADARES-RUIZ 2012: 47). De acuerdo con Rafael Rojas, esta racionalidad revolucionaria funda un *ethos* constitutivo del “verdadero espíritu de la nación” (49).

²¹ Para un estudio sobre el tratamiento literario del travestismo en América Latina, consúltese el ensayo de Ben Sifuentes-Jáuregui (2002). Para un análisis de la representación de identidades transgéneros en prácticas culturales caribeñas, puede consultarse el estudio de Alexandra Gonzenbach Perkins (2017).

a llevar los vestidos que le regala su agresor para mantenerlo satisfecho y evitar que lo castigue (“me visto de mujer para que el capitán sueñe que visitó los palacios distantes y me encontró en un remanso de paz” [135]). El tratamiento creativo del travestismo en *Llámenme Casandra* dialoga con la aproximación teórica que propone Severo Sarduy en *La simulación*: “El *travestimiento*, propiamente dicho, impreso en la pulsión ilimitada de la metamorfosis. . . no se reduce a la imitación de un modelo real, determinado, sino que se precipita en la persecución de una irrealidad infinita, y desde el inicio del ‘juego’ aceptada como tal, irrealidad cada vez más huidiza e inalcanzable” (14). Si bien la identidad genérica de Raúl/Casandra —a menudo mediada por el artificio travesti— es fluida e impredecible, a lo largo de la narración se cuestiona si la performance de género responde a su propio deseo o al de otros.²²

En el caso del vínculo con el capitán, tras obligar a Raúl a travestirse, lo sodomiza violentamente y termina recriminándole a su víctima que “mancille su gloria combativa” (135). El abuso de poder obliga a Raúl a contener su ira, aunque sepa de antemano que el capitán será quien acabe con su vida: “Tu gloria te la puedes meter por el culo, pienso yo, pero no digo nada” (135). Aquí el sujeto transgresor se enfrenta a un dilema que ha sido varias veces abordado en la literatura homoerótica cubana; sirvan de ejemplo: *El ángel de Sodoma* (Alfonso Hernández Catá, 1928), *La vida manda* (Ofelia Rodríguez Acosta, 1929), “¿Por quién llora Leslie Caron?” (Roberto Uría, 1988), *El lobo, el bosque y el hombre nuevo* (Senel Paz, 1991) y la ya mencionada *Máscaras*. En estos textos, los sujetos anormativos deben decidir entre el deber patrio y la identidad trans u homosexual. Estos personajes están marcados por un fatalismo que los condena al abandono de la isla o a la muerte (casi siempre por suicidio u homicidio), como sucede con el/la protagonista de *Llámenme Casandra*.

En el personaje del capitán, la obsesión por someter sexualmente a Raúl,

²² Esta lectura del texto sugiere que el/la protagonista no necesita travestirse para sentirse Casandra, pues ya es Casandra. Esta identidad habita su mundo interior, aunque sus interlocutores solo vean a Raúl o a las caracterizaciones del objeto de deseo de sus agresores. Su travestismo es, pues, el resultado de la imposición del Otro sobre su cuerpo. Al respecto, conviene tener en cuenta las aportaciones de Judith Butler a propósito de la parodia de género: “the parody is of the very notion of an original; just as the psychoanalytic notion of gender identification is constituted by a fantasy of a fantasy, the transfiguration of an Other who is always already a ‘figure’ in that double sense, so gender parody reveals that the original identity after which gender fashions itself is an imitation without an origin” (1999b: 418).

mientras fantasea con sus antiguas amantes, está en constante tensión con su temor a ser descubierto: “Su moral depende de tu silencio” —le susurra el mítico Apolo a Casandra en el plano fantástico de la narración (249). A semejanza de otros personajes transgresores, Raúl/Casandra es un agente desestabilizador del bienestar de su entorno familiar y social. El capitán se afilia a un modelo de heterosexualidad masculina que encontramos en anteriores novelas como *El Rey de La Habana*. En estos textos, las prácticas homoeróticas de hombres que se identifican como heterosexuales operan como mecanismos de afirmación de la virilidad, siempre y cuando ocurran en el ámbito privado y estos ejerzan el papel dominante²³ en el acto sexual. Asimismo, en la representación del homoerotismo masculino, la performatividad genérica²⁴ —por medio del travestismo— permite perpetuar el imperativo heterosexual. En *Llámenme Casandra*, el esfuerzo por regular el deseo y la práctica homosexuales supone la producción compulsiva de oposiciones genéricas y la imposición de comportamientos sexuales (penetrador/activo y receptor/pasivo) con el fin de restituir el orden sexo-genérico quebrantado.

Si el control de las identidades transgresoras responde al principio de la discreción, el restablecimiento del régimen moral revolucionario resulta en el asesinato del/la protagonista: “El capitán me ha vuelto a llamar con el nombre de ella y se ha gastado en un abrazo que me gasta a mí también, el abrazo más largo del mundo me ha dado el capitán mientras las balas que van a matarme aún descansan dentro de su fusil automático” (210). Ante su incapacidad de aceptar su deseo homosexual, el capitán asesina a Raúl en un esfuerzo por acabar con el simulacro del vínculo heterosexual y reestablecer la supremacía del “hombre nuevo”.

Si bien *Llámenme Casandra* se distancia de las representaciones de subjetividades anormativas ajenas a lo nacional, no escapa de la tendencia dominante en la literatura y el cine cubanos en la que los personajes trans están marcados por la victimización, el rechazo y la violencia tanto en las

²³ En el contexto representado se asocia el papel dominante de la relación homosexual masculina al gesto penetrador.

²⁴ Judith Butler parte de la noción de “elocución performativa” de la teoría de los actos de habla de J. L. Austin para elaborar el concepto de “performatividad genérica”, que explica la influencia de los regímenes sexuales reguladores en la construcción cultural del género. En esta performance de género, el individuo disidente está sujeto a un sistema heteronormativo que determina la manifestación corporal de su identidad genérica para mantenerla constreñida en los linderos de lo inteligible (1999a: 236-243).

esferas públicas como en las privadas. No cabe duda de que la insistente explotación simbólica de la transgresión genérica y sexual como instrumento de denuncia política ha contribuido a la visibilidad de colectivos vulnerables. Sin embargo, esta visibilidad —a menudo apoyada en el reciclaje de estereotipos— no ha favorecido la articulación de subjetividades transgéneros con voz y agencia. Desde luego, la emergencia de espacios para la producción y difusión de ficciones de creadores/as trans contribuirá a que nuevas representaciones alternativas de la experiencia trans consigan ver la luz.

REFERENCES

- CALLEGARI C., 2017, “Marcial Gala le canta a Cuba: ‘Ay, Ay, Ay... ¿Cuándo veré a mi amor?’”, *Actas del VI Congreso Internacional CELEHIS de Literatura*: 361-367, <fh.mdp.edu.ar/encuentros/index.php/ccelehis/6celehis/paper/viewPDFInterstitial/1893/1087> (consultado el 2 de junio de 2021).
- BEJEL E., 2001, *Gay Cuban Nation*, University of Chicago Press, Chicago.
- BILLARD H., 2018, “De Robi a Rubí: la ‘trans’-formación en ‘otra’ en la novela *Soy lo que quieras llamarme*”, *Babel*, 37, <journals.openedition.org/babel/5161> (consultado el 30 de mayo de 2021).
- BILLARD T., 2019, “‘Passing’ and the Politics of Deception: Transgender Bodies, Cisgender Aesthetics, and the Policing of Inconspicuous Marginal,” en Docan-Morgan T., ed., *The Palgrave Handbook of Deceptive Communication*: 463-477, Palgrave, Cham.
- BUTLER J., 1999a, “Bodies that Matter,” en Price: 235-245.
- BUTLER J., 1999b, “Bodily Inscriptions, Performative Subversions,” in Price: 416-422.
- CALLEGARI C., 2017, “Marcial Gala le canta a Cuba: ‘Ay, ay, ay... ¿Cuándo veré a mi amor?’”, *Actas del VI Congreso Internacional CELEHIS de Literatura*: 361-367, Mar del Plata.
- CAPLAN P., 1987, *The Cultural Construction of Sexuality*, Tavistock, Londres.
- DETREZ C., 2002, *La construction sociale du corps*, Éditions du Seuil, París.
- DOVALPAGE T., 2006, *Muerte de un murciano en La Habana*, Anagrama, Barcelona.
- GALA M., 2019, *Llámenme Casandra*, Clarín Alfaguara, Buenos Aires.
- GALA M., 2019, *Rocanrol*, Corregidor, Buenos Aires.
- GALA M., 2015, *La catedral de los negros*, Corregidor, Buenos Aires.
- GALA M., 2004, *Sentada en su verde limón*, Letras Cubanas, La Habana.
- GARBER M., 1997, *Vested Interests: Cross-Dressing and Cultural Anxiety*, Psychology Press, Nueva York.

- GONZÁLEZ M., 2018, “La retórica del discurso mítico en los novísimos escritores cubanos”, *Rétor*, 8, 2: 154-170, <www.revistaretor.org/pdf/retoro8o2gonzalez.pdf>, (consultado el 3 de julio de 2021).
- GUTIÉRREZ P., 2001, *El Rey de La Habana*, Anagrama, Barcelona.
- GUZMÁN P., 2016, “Operación Carlota: epopeya gloriosa de Cuba en África”, *Escambray*, <www.escambray.cu/2016/operacion-carlota-epopeya-gloriosa-de-cuba-en-africa> (consultado el 24 de junio de 2021).
- HERNÁNDEZ CATÁ A., 1929, *El ángel de Sodoma*, Mundo Latino, Madrid.
- HERNÁNDEZ R. I., 2015, *La mucama de Omicunlé*, Editorial Periférica, Cáceres.
- KAPCIA A., 2000, *Cuba: Island of Dreams*, Berg, Nueva York.
- LÓPEZ M., 2018, “Angola y los fantasmas del racismo en Cuba”, *Revista Foro Cubano de Divulgación*, 1, 3, <revistas.usergioarboleda.edu.co/index.php/fc_divul/article/view/1782/1298> (consultado el 13 de marzo de 2021).
- PADURA FUENTES L., 1997, *Máscaras*, Tusquets Editores, Barcelona.
- PLETT C., 2015, “Rise of Gender Novel,” *The Walrus*, <thewalrus.ca/rise-of-the-gender-novel> (consultado el 20 de mayo de 2021).
- PRICE J., SHILDRICK M., eds., 1999, *Feminist Theory and the Body*, Routledge, Nueva York.
- PULEO A., 2013, “El concepto de género como hermenéutica de la sospecha: de la biología a la filosofía moral y política”, *ARBOR: Ciencia, Pensamiento y Cultura*, 189, 763: 1-10, <dx.doi.org/10.3989/arbor.2013.763n5007> (consultado el 6 de mayo de 2021).
- ROJAS R., 1998, *Isla sin fin: contribución a la crítica del nacionalismo cubano*, Universal, Miami FL.
- SANTOS FEBRES M., 2000, *Sirena Selena vestida de pena*, Mondadori, Barcelona.
- SARDUY S., 1982, *La simulación*, Monte Ávila Editores, Caracas.
- SATO P., 2013, “The Transvestite and Cubanness in Severo Sarduy’s *De donde son los cantantes*” en Fumagalli M., Ledent B., Del Valle R., *The Cross-Dressed Caribbean: Writing, Politics, Sexualities*: 25-39, University of Virginia Press, Charlottesville.
- SERANO J., 2007, *Whipping Girl: A Transsexual Woman on Sexism and the Scapegoating of Femininity*, Seal Press, Seattle.
- SIFUENTES-JÁUREGUI B., 2002, *Transvestism, Masculinity, and Latin American Literature*, Palgrave, Nueva York.
- VALLADARES-RUIZ P., 2012, *Sexualidades disidentes en la narrativa cubana contemporánea*, Tamesis, Woodbridge UK.

FILMOGRAFIA

Fátima o el Parque de la Fraternidad, 2015, dir. Perugorría J., ICAIC, Itaca Films, La Habana.

Insumisas, 2019, dir. Cazador L. y Pérez F., Bohemian Films e ICAIC, Habana.

Mala, Mala, 2014, dir. Santini A., Sickles D., El Peligro, Killer Films, Puerto Rico.

Vestido de novia, 2014, dir. Solaya M., ICAIC, La Habana.

Viva, 2016, dir. Breathnach P., Treasure Entertainment, Raidió Teilifís Éireann (RTÉ), La Habana.

Patricia Valladares-Ruiz

University of Cincinnati
valladpa@uc.edu

Ph.D. Université de Montréal y M.A. McGill University, Canadá, profesora titular en la Universidad de Cincinnati de literatura y cine América Latina y del Caribe. Ha publicado los libros *Narrativas del descabro: La novela venezolana en tiempos de revolución* (Suffolk, UK: Tamesis Books, 2018), *Sexualidades disidentes en la narrativa cubana contemporánea* (Suffolk, UK: Tamesis Books, 2012), *El tránsito vacilante* (coeditado con Leonora Simonovis, Ámsterdam, Rodopi, 2013), la colección de ensayos *Afro-Hispanic Subjectivities* (2011), así como diversos artículos en revistas académicas internacionales (www.patriciavalladares.com).