

⇒ Revolución ‘cómica’: historietas y políticas de afectos en Cuba posrevolucionaria

Pedro P. Porbén

Bowling Green State University, EE. UU.

Resumen: Este ensayo intenta establecer, si bien esquemáticamente, una suerte de concierto caótico o rizomático, distribuido en varios ejes con centros fluidos entre las múltiples iteraciones de las aventuras ‘cómicas’ de Elpidio Valdés y Fidel Castro a través de retazos teóricos de Carlos Marx, Slavoj Žižek y Gilles Deleuze. Para ello, acudo a la teoría marxista de la doble repetición histórica, la primera vez como tragedia y después, como farsa; farsa que es muchas veces más terrorífica que la tragedia original. Teoría que fue ampliada por Deleuze para incluir un tercer momento, la repetición cómica, cuando la repetición no llega a producir algo nuevo sino que se queda en una máscara.

Palabras claves: Elpidio Valdés, Gilles Deleuze; Revolución; Cómics; Cuba.

Abstract: This essay attempts to establish, although only schematically, a kind of chaotic or rhizomatic concert, distributed on several narrative axes with fluid centers across multiple iterations of the ‘comic’ adventures of Elpidio Valdés and Fidel Castro through theoretical pieces of Karl Marx, Slavoj Žižek and Gilles Deleuze. For this, I turn to the Marxist theory of historical repetition that says that history always repeats itself twice, first as tragedy, then as farce; farce that is often more terrifying than the original tragedy. This theory was extended by Deleuze to include a third stage, the comic repetition, on which I focused my work, when repetition fails to produce something new but remains in a mask.

Keywords: Elpidio Valdés; Gilles Deleuze; Revolution; Comics; Cuba.

“Cuántas cosas no sabemos por suerte los cubanos por los muñequitos de Elpidio Valdés, que los vemos y los recontra-vemos, nos cansamos de verlos”.

Carlos Alberto Cremata Malberti

“Es el cubano, jodedor, simpático, firme, ese es Elpidio”.

Paco Pratts

Recientemente, mientras visitaba a mi nonagenario abuelo, un asiduo televidente de las *Mesas redondas* de la televisión cubana, anunciaron en ese espacio el estreno de un documental dirigido por Miguel Torres y producido por el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfico (ICAIC) que tendría como protagonista al creador de Elpidio Valdés, Juan Padrón Blanco, responsable también de la internacionalmente famosa saga de los *Vampiros en La Habana*. Unos días después, en el Canal Educativo, retrasmisieron el documental *Hasta la próxima aventura* (2013), de casi media hora, donde,

intercalados por secuencias de las aventuras animadas de Elpidio, aparecían comentarios de Paco Pratts, el ilustrador de la mayoría de la aventuras del mambí “jodedor y simpático”; del cineasta Carlos Alberto Cremata Malberti; y de Irela Bravo y Frank González, quienes dieron voces a casi todos los personajes animados de Elpidio.¹ En síntesis, el documental pretende un demorado homenaje al personaje de historietas más importante, el más querido del repertorio nacional, a más de cuatro décadas de su aparición, y sin caer en romanticismos baratos.

A estas alturas, Elpidio Valdés, para el cual Ian Padrón, hijo de Juan, busca ahora un rostro “humano” para una posible versión en largometraje, ya ha tenido su etiqueta en computas y cereales, en tarjetas telefónicas e, incluso, en juegos de videos (Sanz Araujo 2014).² Pero necesitaba de cierta manera ser “revisado” y rescatado en un proceso que redefiniera su génesis y su permanencia en el imaginario popular cubano.

Mientras veíamos el documental, mi abuelo y yo comentábamos sobre mi entrevista con Juan Padrón en 2005 en La Habana. Juan Padrón nunca ha sido un tipo ceremonial; de hecho, llegar a él fue tan sencillo como levantar el teléfono y localizarlo. Por aquellos días, Padroncito andaba envuelto en varios proyectos de animación que lo movían de La Habana a España y de regreso, lo atrapamos aquella tarde frente al Cementerio de Colón, sudado, después de caminar bajo el sol tropical. “No hay problema”, nos dijo, cuando le pedí unos minutos para conversar. “A estas alturas me han preguntado de todo [sobre Elpidio]”, me dijo sonriendo, “sin embargo, lamento que algunos [académicos] no se interesen realmente en visitar nuestros estudios y absorber el proceso; es lindo pero difícil”. A estas alturas entró Ian, que venía con Paco Pratts a ver al “bicho raro de Ohio” que “recién había aterrizado” en sus oficinas. Nuestra conversación duró un poco más de una hora, o al menos eso atestigua la memoria muy activa de mi abuelo. Lo más relevante quizás fue un comentario que nos hizo Juan Padrón y que no aparece recogido en ningún momento en el documental *Hasta la próxima aventura*. En el documental, Juan Padrón aclara que Elpidio Valdés no se concibió como un personaje que tendría una larga vida, sino que evolucionó rápidamente y como buen Calibán tropical, devoró a Kashibashi, el samurái cubano que lo había reclutado para sus operaciones bélicas. Según Padrón, mientras realizaba la historieta del samurái para la revista *Pionero*, se le ocurrió el personaje: “Yo decía que era mambí... le puse Elpidio Valdés para que se pareciera a Cecilia Valdés, y lo dibujé a la primera, sin boceto. El protagonista era Kashibashi, pero este tipo [Elpidio], y las cosas que decía, que yo hacía que dijera, me eran mucho más simpáticas que las del japonés. Entonces viré las 12 páginas que tenía ‘boceteadas’ y empecé toda la historia con Elpidio como protagonista” (*Hasta la próxima aventura*). Sin embargo, durante nuestra conversación, Juan Padrón agregó que “como allá por 1971 alguien del Ministerio de Educación estaba buscando un personaje de cómic que sirviera para contar la historia de Cuba a los niños... y me sugirieron que hiciera una página con aventuras de Elpidio no en Cuba sino en los Estados Unidos, en Nueva York... algo así como una mezcla entre José Martí y Antonio Maceo, que viajaron a Tampa y Nueva York y Jamaica para comprar armas... y narrar así las complejidades de las Guerras por la Independencia”.³ Este detalle de la “petición” que hicieron las instituciones revolucionarias para renarrar la historia a

¹ Una versión de mala resolución puede ser vista en mi canal de Youtube: <<http://youtu.be/10SfTbdvzUs>>.

² Sanz Araujo (2014), Márquez Linares (2000).

³ Entrevista inédita con Juan Padrón, La Habana, 2005. Texto reproducido con la autorización de Juan Padrón. La Habana, 2012.

través de una historieta, coincidió con la celebración del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura en 1971. Esta solicitud resulta como mínimo interesante si consideramos que en aquel congreso “algún que otro funcionario consideraron que la historieta, solo por serlo, constituía una patente de corso para el diversionismo ideológico y contribuían a difundir de modo manipulativo que existía con ese género en los Estados Unidos” (Armas 1993: xii). Además, el comentario de Juan Padrón parece coincidir con una recurrente preocupación de otro creador de cómics e historietas, el dibujante Cecilio Avilés, quien en una entrevista radial lamentó que a “las limitaciones de espacio [en la prensa] trajeron como consecuencia que se realizaran trabajos más por encargo que por decisión propia: abundaban los temas sobre los mambises, la lucha contra bandidos o Batista, pero faltaba dedicarle espacio al amor, al arte, la amistad y otros aspectos que no se consideraban importantes” (Armas 1993: 27). Sin embargo, a pesar de aquel “rechazo” inicial que de la historietas hicieran los censores revolucionarios, y desde la aparición de Elpidio Valdés, el Estado acogió con beneplácito la sugerencia del “maestro cubano de la historieta” Virgilio Martínez de que “con la historieta bien hecha se [podía] transmitir cualquier mensaje” (Armas 1993: 5) y Elpidio se convirtió en renarrador de la historia patria. Fue entonces cuando Juan Padrón comienza a concebir un personaje mambí que tradujese esa historia en un lenguaje para niños: “Me empiezo a meter esa sinfonía de Antonio Maceo, Máximo Gómez, que estaba en los libros y me propongo, como Quijote, hacer mi propia historia de la historia... al principio [Elpidio] era un aventurero, tipo Conejo de la Suerte, o Pato Lucas, que sale siempre bien de todos los problemas; pero ya después, cuando yo le empiezo a meter que ya no es un teniente sino un coronel, tiene otros personajes que se ocupan de la dramaturgia, [por ejemplo] su novia es la inteligente... o sea, el personaje se vuelve más serio, los chistes lo hacen otros, para no rebajarle el prestigio que tiene” (*Hasta la próxima aventura*).

Como explicaré más adelante, *Hasta la próxima aventura* y los comentarios de Juan Padrón me permiten comenzar a analizar los procesos afectivos que han ido re-organizando y reproduciendo ciertos códigos básicos o políticas de afectos en las historietas cubanas y en particular en las aventuras de Elpidio Valdés, las cuales han estado caracterizadas por su capacidad de mutación, reproducción, autocatálisis e intercambio recíproco con las políticas de afectos socioculturales que evolucionaron, se reprodujeron y derivaron en “punto de vista hegemónico” de la Revolución Cubana.⁴ Punto de vista que se transformó también en una suerte de prontuario de “principios correctivos”, como por ejemplo el Estado/Revolución como ficción trascendental, y el “bien común” como ficción correctiva (aquel con todos y para el bien de todos que propuso José Martí), subrayados siempre en las aventuras de Elpidio Valdés.

De hecho, y esto se puede apreciar en *Hasta la próxima aventura*, el esfuerzo del documental es renarrar y repensar el enorme catálogo de las aventuras de Elpidio no como momentos discretos ni puntuales, sino como flujos de historietas que proyectan, aun después de más de cuatro décadas, la imagen de la Revolución Cubana, ficción conveniente y correctiva en sí misma, como un proceso molecular, poco menos que molar, mediante el cual se ha venido fabricando también la historia hegemónica de la Revolución misma. Es

⁴ En *Encoding/Decoding*, Hall define el ‘punto de vista hegemónico’ primero, como aquello que define dentro de sus términos el universo en general, el horizonte mental de posibles significados, de todo un sector de relaciones en una sociedad o cultura; y segundo, como aquel que carga en sí mismo el ‘sello de legitimidad’ presentándolo como algo ‘natural’, ‘inevitable’ en el orden social (During 1999: 516).

un complejo proceso de retroalimentación en el cual la hegemonía no solamente se puede considerar como la lucha por articular posiciones de liderazgo dentro de una formación social, ni solamente tampoco como los intentos de un “bloqueo en el poder” de ganar para sí mismo dicha posición en todo el terreno de la vida tanto cultural como política; hegemonía aquí se refiere también a procesos de negociación participativa manifiestas en las masivas movilizaciones de apoyo popular al rango de proyectos sociales, culturales y económicos propuestos por la Revolución en estas cinco décadas transcurridas desde enero 1959. Tomemos, por ejemplo, los casos de la Campaña de Alfabetización de 1961 o la llamada Zafra de los Diez Millones en 1970, ‘eventos’ que probaron la capacidad de convocatoria y seducción del proyecto revolucionario; ambos bajo el liderazgo de un omnipresente Fidel Castro. Y es que son estos eventos los que extienden el concepto de hegemonía a la lucha también entre articulaciones de lo ‘popular’ y lo ‘populista’. Populismo apuntando, como sugirió Hall, a las estructuras que neutralizan la oposición entre el pueblo y el bloque en el poder.

Y es precisamente alrededor de tres de estos ‘eventos’ molares que se articula el presente ensayo. Aquí, si bien esquemáticamente, intentaré crear una suerte de concierto caótico o rizomático, distribuido en varios ejes con centros fluidos en las múltiples iteraciones de las aventuras ‘cómicas’ de Elpidio Valdés y Fidel Castro a través de retazos teóricos de Carlos Marx, Slavoj Žižek y Gilles Deleuze. Me refiero a caos aquí no tanto como desorden sino más bien como velocidad en el desvanecimiento de los ejes, lo virtual siempre actualizable de las posibles partes implicadas en mi ensayo (Deleuze/Guatarri 1994:118). Debo aclarar que este ensayo es algo así como un divertimento apócrifo que vincula segmentos no explorados en la historia de una ‘revolución cómica’.

Después de sumergirme en varios VHS y audio casetes, que por alguna razón afectiva no he digitalizado, pude trazar un mapa rizomático de tales conexiones, descubriendo, para mi propia sorpresa, coincidentes momentos en que los ‘performances’ –teatralidades sociales o políticas— de la vida cotidiana de Elpidio Valdés se solapan, se complican y complementan, se disuelven, y por supuesto, se desconectan; esas coincidencias o actualizaciones ‘virtuales’ que han sido ignoradas hasta hoy en los no muy frecuentes análisis de la aventuras de Elpidio Valdés. A pesar de continuar siendo ignorados, esos momentos performativos, tres en particular, aparecen claramente delineados: el primer momento, en la misma década de 1970, cuando Elpidio Valdés sustituye, si bien simbólicamente, a Fidel Castro como modelo del héroe revolucionario en crisis durante, y posteriormente a, la debacle resultante de la Zafra de los Diez Millones de toneladas métrica de azúcar y es “llamado”, como dijo Juan Padrón, en nuestra conversación a renarrar la historia de Cuba; el segundo, cuando Elpidio Valdés actúa como una suerte de psíquico consejero de Fidel Castro, entre 1999 y el año 2000, momentos en los se declara comenzada la “batalla de las ideas”, batalla que tuvo como objetivo la reevaluación de las políticas afectivas e ideológicas de la Revolución para el nuevo siglo; y el tercero, a finales de la misma época, cuando Elpidio Valdés sustituye no solamente a Fidel Castro, sino a todo el Comité Central del Partido Comunista de Cuba durante los eventos alrededor del rescate de Elián González, esta vez ya no tan simbólicamente sino físicamente, llegándose a investir a Elián como el nuevo Elpidio y al padre del niño balsero como representante de los mambises del siglo XXI, pero siempre notando que Elián era *como* Elpidio, no viceversa.

Tres veces, y no porque estoy pensando en el sentido bíblico, sino porque quiero utilizar a Gilles Deleuze y Slavoj Žižek, ambos siguiendo a Marx, en las tres veces que

el líder “de carne y hueso” utiliza o acude al personaje de historietas en su performance de la vida diaria como muletilla y otras como banderilla, e incluso —en un giro que quizás sea único en la historia de Cuba— cuando llega a colocar a Elpidio Valdés, el de las historietas, al nivel de un dignatario, sustituto público de los ministros cubanos.

Tragedias, farsas y conjuros

El primer eje rizomático de este ensayo comienza con la teoría marxista de la repetición histórica, como apareció en *El 18 Brumario de Luis Bonaparte* (1852). En síntesis, afirma Marx en su corto ensayo, y corrigiendo a Hegel, que la historia se repite siempre dos veces, primero como tragedia y después, como farsa. Esta idea, ampliada por Herbert Marcuse en el prólogo a una edición de esa obra de Marx, precisa que, sin duda, la historia se repite como farsa, pero a veces tal farsa es más terrorífica que la tragedia original. Ahora, si bien Marx en su *Brumario-sátira* se refiere al 9 de noviembre de 1799 cuando Napoleón I, a través de un golpe de Estado, implantó el régimen imperial y la dictadura militar, en este ensayo, el momento equivalente ocurre casi 200 años más tarde, a comienzos la década de 1970, no en Europa, sino en el Caribe insular. Esa década la inauguró la crisis alrededor de la debacle resultante de la llamada “Zafra de los Diez Millones” una “batalla” nacional encabezada por Fidel Castro y mediante la cual se pretendía, en contra de los pronósticos y advertencias de los expertos nacionales y foráneos, alcanzar esa cifra récord en la producción de azúcar.⁵ En octubre de 1969, durante la inauguración de la campaña, Fidel Castro explicó que “la batalla de los diez millones” no era “una batalla de los administradores ni de los dirigentes, sino una batalla de todo el pueblo”, y cada trabajador debía “enfrentarla como si se tratara de un ataque del enemigo, como lo hicieron los combatientes revolucionarios en los momentos decisivos y debe sentirse como un soldado en la trinchera, con el fusil en las manos, cumpliendo con su deber”. Según Castro, la victoria en la batalla azucarera, que era cuestión “moral” y formativa en la educación de “un hombre nuevo”, devolvería a la isla el crédito internacional que merecía pues con “el resultado del cumplimiento y pago puntual de las obligaciones financieras del país” se derrotaría el bloqueo económico contra Cuba impuesto por los Estados Unidos a comienzo de esa década. Menos de un año y muchas horas de trabajos “voluntarios” después, si bien la campaña demostró la capacidad de convocatoria y movilización de la joven revolución, al mismo tiempo probó ser un desastre económico, completamente desestabilizador de una estructura ya precaria heredada del sistema capitalista anterior. Ante la evidente debacle económica, pero sobre todo moral, Fidel Castro ofreció renunciar, claudicar si el pueblo lo encontraba culpable e incapaz de continuar conduciendo el proyecto revolucionario. Debo precisar que durante los meses que duró la batalla-zafra, Fidel Castro apareció diariamente reportando al pueblo, por el único canal de televisión nacional, el progreso de la campaña. En las emisoras de radio nacionales se tocaba el himno de la zafra con un estribillo en el que un joven Silvio Rodríguez, acompañado por el Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC, afirma que en “¡Cuba, va!” y una nueva agrupación musical se titulaba según la enardecida frase de Fidel Castro, “los

⁵ “Fidel inicia la zafra de los 10 millones”. En: <<http://www.ruinasdigitales.com/cristianismoyrevolucion/cyrfidelinicialazafradelos10millones2222/>> (02.01.2014).

diez millones van, van”. A través de aquellos mismos espacios, se transmitió entonces la respuesta popular ante la “farsa” de claudicación, y exactamente como ocurrió en 1961 durante el sepelio de las víctimas de la frustrada invasión norteamericana por playa Girón o bahía de Cochinos, la respuesta vox populi fue la revalidación del líder, esta vez como eterno guía de la Revolución Cubana.

Regresando a la teoría de la repetición histórica de Marx, debemos recordar que cuando los revolucionarios “aparentan dedicarse precisamente a transformarse y a transformar las cosas, a crear algo nunca visto” es precisamente en tales “*épocas de crisis revolucionaria... cuando conjuran temerosos... los espíritus del pasado*” y “*toman prestados sus nombres, sus consignas de guerra, su ropaje, para, con este disfraz de vejez venerable y este lenguaje prestado, representar la nueva escena de la historia [nacional]*” (Marx 1970: 249; mis itálicas). Y es que, asumiendo públicamente su responsabilidad por el fracaso, pero contando ahora con el apoyo popular, Fidel Castro conjura entonces los espectros de pasadas luchas antiimperialistas y los continuos fracasos trágicos que tuvo la idea de una revolución en Cuba, incluyendo las múltiples derrotas de los mambises. Pero esta vez, el dirigente cubano no asignó la tarea de vendar la herida nacional ni a los políticos, ni siquiera a los intelectuales orgánicos como los definió Gramsci —y recordemos que la Revolución Cubana es una revolución gramsciana—, sino que la tarea de metamorfosis fue encargada a un creador de cómics, a un ilustrador y dibujante de historietas para niños y jóvenes, a Juan Padrón a través de su recién nacido Elpidio Valdés.

Las caricaturas políticas y los carteles de propaganda en función de la zafra habían dejado de funcionar y se necesitaba recuperar ese espacio de la cultura visual para transferir las ideas de una ‘necesaria derrota’ sobre la cual se fundaría la idea de futuro del proyecto en crisis. Es decir, en aquella década de 1970, cuando aparece el personaje de Elpidio Valdés por primera vez como protagonista de su propio cómic en las páginas de la revista *Pionero*, la Revolución con mayúsculas de 1959 estaba también y por primera vez en medio de otra profunda crisis o tragedia. Ese trance tenía su origen en la posibilidad de claudicación del héroe ante lo enorme de la tarea, creando por tanto un ‘defecto’ en el molde que debía ser corregido inmediatamente en el imaginario popular. Obviamente esta es la primera vez que Fidel Castro y Elpidio Valdés cruzan sus ‘vidas’ y sus *performances* públicas; y no será la última.

El conjuro, vía un personaje de historietas, disfraza de venerable la crisis que ahora envuelve con ropajes trágicos a Fidel Castro y la Revolución. Continúa Marx explicando que “*Lutero se disfrazó de apóstol Pablo, la revolución de 1789-1814 se vistió alternativamente con el ropaje de la República Romana y del Imperio Romano, y la revolución de 1848 no supo hacer nada mejor que parodiar aquí al 1789 y allá la tradición revolucionaria de 1793 a 1795*” (Marx 1970: 249-50). De manera similar, y en más de una ocasión, la Revolución Cubana, para mitigar los devastadores efectos de las crisis, se ha vestido con los ropajes del pasado decimonónico; y es que al cabo de más de medio siglo resulta difícil no pensar la historia de la Revolución/cómica Cubana sin considerar sus momentos de crisis. De cierta manera, crisis es el modo de operación de la Revolución Cubana. Pero no había logrado quizás crear una elipsis, por lo demás palimpséstica, con las tragedias del pasado ni erigirse, en el espacio del cómic y la historieta como continuadora de las guerras por la independencia, obliterando en su recorrido semicircular la historia de la república mediatizada.

Conviene recordar con Marx que “*todos los grandes acontecimientos y personajes históricos se repiten dos veces: la primera vez como tragedia y la segunda como farsa*”. En

la primera instancia, la tragedia resultante de la debacle de la Zafra de los Diez Millones es utilizada como movilizadora de afectos para impulsar el proyecto revolucionario de las siguientes décadas, ahora con el enemigo imperialista mucho mejor dibujado en la estructura de sentimientos de la masa compungida pero enérgica. La segunda instancia, la farsa como diría Marx, nos presenta al héroe que enfrentándose a su propia vulnerabilidad, enmascara su necesidad de permanencia detrás de la oferta de claudicar, de renunciar, pero sabiendo, como ya demostró antes, que la masa afectada responderá apoyándolo incondicionalmente, pues de pronto el héroe es humano como todos nosotros, comete errores, y errar es humano, es... cómicamente bello. Es decir, si bien la historia se repite dos veces como afirmó Marx, Gilles Deleuze en *Diferencia y repetición* nos aclara que “el héroe afronta necesariamente esa repetición [porque] la acción es demasiado grande para él” (Deleuze 2002: 149). Y obviamente, si la acción es demasiado grande para el héroe, habrá que conjurar los espectros del pasado heroico para rescatar el proyecto revolucionario. De hecho, la acción del héroe “pasó a ser espontáneamente la repetición de un papel antiguo... La crisis revolucionaria, el esfuerzo que se debe realizar para crear algo enteramente nuevo, es lo que obliga a la historia a velarse con el mito” (Marx citado en Deleuze 2002: 149). Ese velo produce, según Marx, que los agentes de la historia solo puedan crear la condición de identificarse con figuras del pasado; y en este sentido, nos recuerda Deleuze, la historia es un teatro.

Ya para 1975, Elpidio Valdés terminó aparentemente confirmando el conjuro que Marx identificó como intrínseco a cualquier revolución. La historia, como hemos visto, se repite a sí misma como un proceso positivo transformativo que él llamó “trágico”. Pero en esas revoluciones “la resurrección de los muertos servía... para glorificar las nuevas luchas... para exagerar en la fantasía de la misión trazada... para encontrar de nuevo el espíritu de la revolución” (Marx 1970: 250). Mediante las aventuras de Elpidio Valdés, la Revolución Cubana de 1959 devino finalmente en una repetición (elíptica) de las guerras decimonónicas contra España; Elpidio a su vez pasó a ser el centro de lo que se convertirá con los años en un ícono de la Revolución y de la cultura popular cubana debido, sobre todo, a sus potencialidades discursivas infinitas muy acorde con las necesidades de la Revolución –potencialidades manifiestas, como dije antes, en el hecho de que fue Elpidio Valdés quien conjuró esos espectros de Marx para reformar el molde quebrado del héroe revolucionario, Fidel Castro–.

El nacimiento de Elpidio Valdés coincide también con la censura casi total de los animados norteamericanos y la “invasión” de los “muñequitos rusos” (de origen soviético, búlgaro, polaco, todos resumidos como ‘rusos’ en el argot popular) en la televisión nacional. Si bien, como aclaró Paco Pratts en *Hasta la próxima aventura*, “el concepto del dibujo animado cubano de los años sesenta era Walt Disney”, Elpidio Valdés cambió ese concepto “[pues] se convirtió en el personaje cubano, latinoamericano, que podía sustituir a Walt Disney sin ningún complejo; y eso es muy importante [de hecho] la cubanía de Elpidio radica también en eso”, es decir, en haber podido sustituir a Disney y haber creado el primer personaje transnacional, que según Pratts fuese capaz de destronar a los personajes de Disney en el espacio de la cultura popular cubana (*Hasta la próxima aventura*).

Sin embargo, Pratts no aclara en el documental *Hasta la próxima aventura* que, si bien a partir de 1959 el dibujo humorístico y la caricatura (política) continuaron en una línea ascendente, debido sobre todo a la popularidad que ambos géneros alcanzaron en la isla durante las luchas insurreccionales y debido también a la periodicidad con que aparecían

en periódicos y publicaciones diversas, lo mismo no ocurrió con la historieta. De hecho escasearon los periódicos y semanarios que incluyeron sistemáticamente las tiras cómicas en sus páginas; mientras el chiste y la caricatura continuaron teniendo un espacio amplio en revistas como *Bohemia*, *Mujeres* y *Verde Olivo*, en periódicos como *Juventud Rebelde* y *Gramma*, y más adelante en los semanarios *Palante* y *Dedeté*. Ciertamente es que algunos proyectos como *Ediciones en Colores* y *C-Latina* (auspiciada por la Agencia Prensa Latina entre 1970 y 1971) intentaron extender el comic cubano incluso más allá de las fronteras nacionales, pero duraron poco tiempo. Y en la medida en que esos proyectos fenecían, otras opciones de espacio editorial fueron abriéndose, en particular en las revistas *Pioneros* y más tarde *Zunzún*, las cuales comenzaron a publicar abundantes historietas, pero solamente dentro de la isla; ya no se enviaban al resto de América Latina como había ocurrido durante los años de *C-Latina* (Armas 53). Bajo estas condiciones sale a la luz en *Pioneros* la primera historieta de Elpidio Valdés. La caricatura fue un arma de la revolución, pero ahora las historietas serán la Historia, como veremos más adelante.

Repeticiones cómicas: Fidel habla con Elpidio

Un segundo eje en este ensayo comienza con un regreso a Marx vía Deleuze, y al inesperado contubernio del otrora líder cubano con un personaje de historietas en cuestiones de cómo conducir las luchas ideológicas en la isla. Deleuze nos recuerda que para Marx “la repetición [histórica] es *cómica* cuando se queda en eso, es decir, cuando, en lugar de conducir a la *metamorfosis* y a la *producción de lo nuevo*, forma una suerte de involución, lo contrario de una creación auténtica”, entonces “el disfraz cómico reemplaza a la metamorfosis trágica” (Deleuze 1994: 149, nota 12). Extrapolándolo a Cuba, lo que veremos a continuación produce lo que Gilles Deleuze hubiese quizás definido como una ‘revolución cómica’. Cuando por primera vez en la historia de Cuba un personaje de historietas toma las riendas de la batalla por la sutura de las heridas “reales” en el cuerpo nacional.

Elpidio y Fidel Castro se volvieron a encontrar varias décadas más tarde durante los eventos nacionales alrededor del rescate del “balsarito milagroso” Elián González, según el propio Fidel Castro. Pero esta vez, el líder “de carne y hueso” hablará con el personaje de historietas en busca de estrategias de cómo lidiar y cómo lograr alianzas con los niños y jóvenes cubanos. De hecho, Castro invoca y conjura repetidas veces a Elpidio, antes y durante las marchas políticas en la capital cubana mientras en el teatro internacional el gobierno de Cuba y el del entonces presidente Bill Clinton se amenazaban violentamente en torno a un niño que sobrevivió a la trágica muerte de su madre en un frustrado intento de cruzar las aguas entre La Habana y la Florida. Incluso en varios de sus escritos para la prensa nacional aparece Elpidio Valdés como su consejero; y si queremos que sea realmente atípico este proceso, pues sabemos a estas alturas que Fidel Castro nunca negoció la visibilidad con otros miembros de su gobierno, Fidel Castro recibe de hecho los consejos de cómo estructurar las luchas del nuevo siglo, “la batalla de las ideas”, a partir de los supuestos consejos de Elpidio Valdés, tal y como lo dice públicamente.

Por ejemplo, la agencia de noticias EFE divulgó desde La Habana, el 2 de junio del año 2000, que Fidel Castro había pedido a los miles de niños que desfilarían al día siguiente para reclamar el regreso de “su compañero Elián González” que “no lancen una sola pelota de trapo o de papel contra el edificio” de la Sección de Intereses (SINA) de los Estados

Unidos, que las guerras de este siglo serían con ideas pero firmes como las de Elpidio Valdés. Según EFE, “en una carta leída por la televisión tras la habitual mesa redonda dedicada al niño ‘balseiro’ cubano retenido en Estados Unidos, Castro, reconoció que las marchas, casi diarias y desgastadoras, estaban robando tiempo de estudio a los escolares cubanos”; no obstante, después de conversar “personalmente con Elpidio Valdés”, llamó a los escolares “a estudiar duro y sin descanso, ya que el curso está al finalizar” y recuperar “cada minuto empleado en las marchas, y aunque ustedes se peleen conmigo, si fueses necesario emplear uno o dos días de vacaciones para estudiar, lo haremos”. Porque no se podía, enfatizó Castro según los consejos de su amigo Elpidio, “recibir a Eliancito con una sola asignatura suspendida”. Concluyendo con la afirmación de que “todo cuanto digo en este mensaje lo conversé con nuestro amigo Elpidio que está totalmente de acuerdo” (Tena 2000).

Esta comunicación bidireccional entre un mito revolucionario y un personaje de cómic –decida usted el orden– quizás no sea única, pero sí un poco diferente a lo que acostumbramos a ver en la historia de la historieta en América Latina y el Caribe. Y no es que los íconos de la cultura popular no se interconecten y transfiguren en la larga historia del populismo en las Américas –recordemos los cruces de Evita en Argentina por ejemplo–, es que por lo general los espacios de poder hegemónicos no se negocian con personajes de caricaturas y cómics. De hecho, en Cuba muchos de los personajes de historietas que en un momento ocuparon un espacio activo en las políticas hegemónicas de la Revolución fueron desapareciendo de una manera u otra; pensemos en el Loquito de Nuez, vocero del movimiento insurreccional contra Batista, que “desapareció” casi inmediatamente después de 1960.

Ahora, si consideramos que la farsa en Marx es redefinida por Deleuze como una “repetición cómica”, mientras que en el propio Deleuze “la repetición cómica opera por defecto cuando el héroe afronta necesariamente esa repetición como acción demasiado grande para él”. La historia que se repite ahora es múltiple, por un lado regresamos a la debacle de la “Zafra de los Diez Millones”, que como tragedia produjo el conjuro de los espíritus del pasado; y por otro, como farsa, se produjo a través de un personaje de historietas, de manera que se pudiera corregir el defecto en el modelo defectuoso de un héroe que ofrece rendirse ante la acción-fracaso. No es de extrañar entonces que ante una nueva tarea susceptible al fracaso los aparatos del Estado ético-cultural cubano vieran de nuevo en Elpidio Valdés el vehículo perfecto para trazar la reconexión o repetición que remapease la tragedia histórica actual como victoria en el presente-que-será-futuro de la Revolución Cubana en esa búsqueda de aquellos modelos de héroes revolucionarios que fueron pensados como ‘los hombres nuevos’.

Sin embargo, en la nueva repetición, el héroe tiene que desaparecer, pues como afirmaba Deleuze esta nueva “repetición dramática en la producción de algo nuevo... excluye al héroe mismo” (Deleuze 2002: 149, nota 12). De hecho, la repetición es la transferencia, y según Deleuze, tiene como función no tanto identificar acontecimientos, personas y pasiones, como autenticar roles, seleccionar máscaras. La máscara será, en esta ocasión, Elpidio Valdés investido ya con los legítimos ropajes de los venerables espíritus del pasado. La resolución afectiva a la crisis tuvo lugar una vez más en el sitio más fértil para generar circuitos renarrativos, el espacio de la cultura popular. Ese espacio, el de la cultura popular, se convirtió en foco de atención no solo de las políticas culturales de una naciente Revolución Cubana emprendiendo campañas pedagógicas destinadas a la formación de

un “hombre nuevo”, sino que se convirtió también en el espacio para articular el *performance* del espectáculo nacional.

Esas teatralidades históricas (pensemos en Deleuze) funcionando en este caso como instrumentos de articulación de los imaginarios sociales cubanos, acorde con los intereses del sector social dominante, buscaban y buscan modelar y homogeneizar la sensibilidad social de una colectividad cultural heterogénea y polisémicamente articulada (durante su historia cómo nación/revolución); y en busca sobre todo de una redefinición de una “identidad cubana” y de “lo cubano”; pero sobre todo en busca de revolucionario en el deseo por la propia ficción de la Revolución misma.

Ahora bien, si consideramos como afirmaba Deleuze, que el verdadero sujeto de la repetición es la máscara, porque la repetición difiere de la representación, entonces “lo repetido no puede ser representado, sino que debe ser siempre magnificado, enmascarado por lo que significa, enmascarando, a su vez, lo que significa” (Deleuze 1994: 259). Si la repetición nos enferma, decía Deleuze, “es ella también quien nos cura; si nos encadena y nos destruye, es igualmente ella quien nos libera... toda cura es un viaje al fondo de la repetición” (Deleuze 1994: 260). Y en Cuba, la historia se repetirá una vez más, con una gran diferencia a los casos anteriores; el líder de carne y hueso desaparecerá, literalmente, durante esta nueva repetición.

Sustituciones histriónicas, máscaras y caníbales

El último eje de este ensayo se conecta inmediatamente con el anterior, durante la recepción patriótica de la comitiva que trajo de regreso a La Habana al balserito Elián González, después de lo que se decretó como la primera gran victoria de la Revolución Cubana sobre el imperialismo norteamericano en el siglo XXI. Como dije anteriormente, a la recepción de Elián no acuden los miembros del Partido, ni siquiera Fidel Castro, quien se esperaba que estuviera al frente de la comitiva, en primer plano, celebrando una cacareada victoria. No. A recibirlo acudió Elpidio Valdés, una marioneta tamaño adulto, con aquellos ‘ropajes legítimos’ y entregó al niño un cuadro con su imagen, dibujada para la ocasión por Juan Padrón a petición esta vez del Comité Central de Partido Comunista de Cuba.

Las claves de esta sustitución histriónica del Consejo de Estado y de Ministros por un personaje de historietas pueden encontrarse quizás en las muchas fotografías que circularon durante “el Caso Elián” entre 1999 y el año 2000. En una en particular, se nos presenta un primer plano del “balserito milagroso” que mira a la cámara desde el umbral de la casa de su familia materna, en la calle 8 de Miami. Una enorme gorra con un Mickey Mouse se destaca sobre la cabecita del infante. Si se está intentando rescatar el niño-símbolo, lo lógico entonces parece ser que quien los reciba sea la antítesis nacional del ratón de Disney, Elpidio el mambí. Y como vaticinaba teóricamente Deleuze, como el verdadero sujeto de la repetición es la máscara, Fidel Castro desaparece de la escena solamente para ser magnificado, ahora enmascarado por lo que significa, en un proceso que a su vez enmascara aquello que significa. O es que quizás, como alerta Žižek: “La historia es concienzuda y atraviesa muchas fases mientras conduce al cementerio a una vieja figura... Los dioses de Grecia ya habían sido trágicamente heridos de muerte en el *Prometeo* encadenado de Esquilo; pero tuvieron que volver a morir cómicamente en los *Diálogos* de Luciano” (Žižek 2011: 3).

Pensando en las claves del evento, recordemos que Elpidio Valdés había quedado relegado a un segundo plano de popularidad después del estreno en 1979 de sus aventuras como el primer largometraje de animación en la historia del cine cubano, en todas sus épocas. Y aunque en la década siguiente se expande y afianza en los entramados de la cultura popular con su llegada a la televisión, no será sino hasta 1989, durante el Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, celebrado en La Habana, cuando aquellas aventuras de los setenta obtendrán el premio especial del jurado a una serie de animación. Entre 1989 y el año 2000 no se produjeron nuevas aventuras de Elpidio; de hecho, *Más se perdió en Cuba* (1995) fue una reedición de materiales antiguos.

Pero después del regreso de Elián Gonzáles, después de los “diálogos” con Fidel Castro, sobre todo después de aquel recibimiento teatral a las tropas de mambises que lucharon por la “liberación” del balserito, aquellas mismas aventuras, con algunos nuevos episodios, fueron reeditados y publicados masivamente en DVD por el ICAIC, esta vez bajo el título muy apropiado de *Colección Elpidio Valdés*. Colección que también se puede comprar en varias tiendas de video en ciudades como Miami, Hialeah, N. Y e, incluso, Madrid.

En el momento en que Elián es reapropiado de nuevo por la matriz discursiva de la Revolución en el 2000, ya Elpidio Valdés se había terminado de insertar en la cultura popular cubana, y era representante del extinto mambí, y su creador, el otrora subvalorado dibujante de historietas, había ya desplazado al historiador de élite.⁶ Después de “canibalizar” toda la historia prerrevolucionaria, considerada por Manuel Moreno Fragnals como ‘burguesamente redactada’, Juan Padrón nos presenta a Elpidio como el producto cultural nuevo, revolucionario y sobre todo ‘autorizado’ para contar la historia de Cuba a las nuevas generaciones. Y ahora, en un giro único, investido como representante del gobierno revolucionario.

Las historias de Elpidio Valdés y de su cuerpo-adquirido Elián González se “articulan” entonces a través de una suerte de elipsis narrativa a-histórica y a-temporal obliterante, que reconecta la Revolución de 1959 directamente con las luchas decimonónicas. Algo que José Quiroga, en *Cuban Palimpsest*, describe como la necesidad de la Revolución de reconectar presente con un pasado (pre)ordenado, pero mirando al futuro; un encuentro con la historia que justificase también la muerte y el sacrificio [presente en] la retórica estatal (2005: 29). Una “deuda histórica” que Elián va a heredar directamente de su marioneta vernácula Elpidio Valdés.

En este proceso de aniquilación palimpséstico, siempre traslucen los vestigios del pasado, y antropofágico, en cuanto el creador del muñequito “canibaliza” al historiador de élite, se van erigiendo o construyendo un *lieu de mémoire* como prótesis y reservorios de memorias resultantes de la historización que ha hecho Juan Padrón. Lugares de memoria que actuaran progresivamente como archivos que protegen eventos y organicen celebraciones, y en el caso de Elpidio Valdés, que conviertan a un personaje de ficción, de historietas, en epítome de la égloga revolucionaria cuando acude a recibir a los “patriotas” del siglo XXI.

⁶ Para tener una idea del alcance de “la máquina Elpidio Valdés” nos pueden servir las cifras de admisión a los cines en Cuba entre 1972 y 1979. A la proyección de *Elpidio Valdés* en 1979 asistieron 1,9 millones de personas; compárese con los 1,5 millones que lo hicieron a “clásicos” como *Retrato de Teresa* (1979) de Pastor Vega o con *El brigadista* (1977) de Octavio Cortázar (Chanan 2004: 359).

A través del referente Elián Gonzáles, Elpidio Valdés pasa entonces de ser un lugar de memoria *portátil* y coleccionable sin referente en la realidad, a ser un “objeto histórico” (Nora 1989: 23). No obstante Elpidio Valdés continúa mostrando todos los síntomas de un *lieu de mémoire*, en tanto sigue estando concentrado (autorreferencialmente) en sí mismo, en su propio nombre; y continúa también abierto para siempre a todo el rango espectral de sus posibles significados (significaciones) coyunturales.

A estas alturas, casi como colofón, no resulta extraño el hecho de que casi cinco décadas después de su aparición en las páginas de la revista *Pionero*, y a pesar de la catástrofica acogida que tuvo *Más se perdió en Cuba*, Elpidio Valdés regrese al espacio de la cultura cubana como “símbolo de la identidad nacional”, según el director del documental *Hasta la próxima aventura* en una entrevista posterior a su estreno.⁷

Y es que en *Hasta la próxima aventura* además de asistir a la resurrección del mito de Elpidio Valdés como la praxis del “alma del niño cubano”, según Cremata Malberti,⁸ estamos asistiendo a un proceso de renarración de las políticas afectivas de la Revolución Cubana en la segunda década del nuevo siglo. Es decir, si consideramos, como sugería Deleuze, que las políticas de afectos tienen sus fuentes en la autonomía del afecto y que podemos tener políticas que atienden a los pronunciamientos y acciones explícitas entre los componentes del cuerpo social, también de la misma manera necesitamos micropolíticas que se ocupen de las conexiones pasionales entre esos componentes y la energía con la que ciertas imágenes son recargadas en el proceso (Colebrook 2006: 55). Conexiones que aunque brevemente he intentado explorar en este ensayo. Obviamente, en *Hasta la próxima aventura* Elpidio Valdés está siendo repensado como componente indispensable de las “estructuras de sentimientos” como lo planteaba Williams, por el tono, la pulsión, el latido de una época, o varias de ellas (Williams 1977); estructuras del sentir que al revisarse en Elpidio Valdés forman una ficción conveniente que se ha llamado la Revolución Cubana. Estructuras afectivas estas que necesitaron en un momento fabricar un héroe arquetípico y representante de “lo cubano” como subraya Frank Gonzáles, y es que Elpidio fue “el primer héroe que tuvieron los niños cubanos... porque hasta ese momento, se tenía en Cuba la herencia capitalista, los dibujos animados norteamericanos, los superhéroes, Súper Ratón, Súper Hombre, y los Súper Animales, entonces tener un héroe cubano, un patriota cubano, que defiende a los niños, era importante para la historia cubana” (*Hasta la próxima aventura*).

Como hemos visto, a través de las múltiples interacciones entre Fidel Castro y las aventuras de Elpidio Valdés, Elpidio ha dejado ya de ser un personaje de ficción para entrar en las estructuras de sentimientos como ‘cultura vivida’, pero sobre todo como historia y sabiduría popular, según Carlos Alberto Cremata Malberti, pues “cuántas cosas no sabemos por suerte los cubanos por los muñequitos de Elpidio Valdés, que los vemos y los recontra-vemos, nos cansamos de verlos” (*Hasta la próxima aventura*). Elpidio, al no ser “ni un Súper Ratón, ni tan ficticio como para ser falso” logra articular “la historia de las luchas cubanas y lo que hacía Antonio Maceo, lo que hacía Ignacio Agramonte, que con un machete podían enfrentarse a tropas de cientos, de miles de soldados bien

⁷ Según su director, el documental tenía como objetivo enfatizar “la significación cultural de esos dibujos animados, que simbolizan la identidad nacional” (González González 2013).

⁸ Cremata Malberti: “para mí, Elpidio tiene mucho que ver con el alma del niño cubano, si pudiéramos dibujar el sentido, el significado del alma del niño cubano, tendríamos que dibujar a Elpidio Valdés” (*Hasta la próxima aventura*).

entrenados”; por ende, sugiere Frank Gonzáles, Elpidio “debía ser interpretado como tal, como personaje histórico, verdadero; porque era un verdadero patriota que hizo cosas increíbles” (*Hasta la próxima aventura*).

Esta fascinación con la ficción que han creado, está directamente relacionada con la historia misma del cómic en Cuba posrevolucionaria. Y parafraseando a Žižek la Revolución Cubana “ha experimentado su tragedia... representando ahora su comedia como espectro”. Y es que, en las múltiples iteraciones de las aventuras de Elpidio Valdés y Fidel Castro, la cura o sutura afectiva a las crisis no podía venir sino en forma de máscara, en forma de cómic/historietas, en medio de una revolución absurda.

Filmografía

Torres, Miguel (dir.) (2013): *Hasta la próxima aventura*. Cuba: ICAIC Film.

Bibliografía

- Armas Fonseca, Paquita (1993): *La vida en cuadritos*. La Habana: Editorial Pablo de la Torriente.
- Chanan, Michael (2004): *Cuban Cinema*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- Colebrook, Claire (2006): *Deleuze: A Guide for the Perplexed*. London: Continuum.
- Deleuze, Gilles (2002): *Diferencia y Repetición*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Deleuze, Gilles/Guatarri, Félix (1994): *What is Philosophy? New York*: Columbia University Press.
- Fanon, Frantz (1963): *The Wretched of the Earth*. New York: Grove Weidenfeld.
- Foucault, Michael (1984): “The Jeans of Correct Training”. En: Rabinow, Paul (ed.): *Foucault Reader*. New York: Pantheon Books, pp. 188-205.
- González González, Lázaro J. (2013): “Estrenarán documental *Hasta la próxima aventura*”. En: <<http://www.lajiribilla.cu/articulo/5325/estrenaran-documental-hasta-la-proxima-aventura>> (02.01.2014).
- Hall, Stuart (1999 [1973]): “Encoding/ Decoding”. En: During, Simon (ed.): *The Cultural Studies Reader*. London: Routledge, pp. 507-517.
- Marx, Karl (1970 [1852]): “El 18 Brumario de Luis Bonaparte”. En: Marx, Karl/Engels, Friedrich: *Obras escogidas en tres tomos*. Moscú: Editorial Progreso, Tomo I, pp. 248-251.
- Merino, Ana (2003): *El cómic hispánico*. Madrid: Cátedra.
- Márquez Linares, Claudia (2000): “Las compotas y Elpidio Valdés”. En: *Cubanet*, 16 de junio, <<http://www.cubanet.org/htdocs/CNews/y00/jun00/16a11.htm>> (14.01.2015).
- Moreno Fragnals, Manuel (1964): *Historia de Cuba. Curso de superación para maestros*. La Habana: Editora del Ministerio de Educación, Tomo I.
- Nora, Pierre (1989): “Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire”. En: *Representations* 26, pp.7-24.
- Padrón, Juan (1979): *Aventuras de Elpidio Valdés*. La Habana: Gente Nueva.
- Porbén, Pedro P. (2011): “De gaito a inversionista: las aventuras (neo)coloniales de Elpidio Valdés”. En: Juan-Navarro, Santiago/Torres-Pou, Juan (eds.): *La literatura y el cine hispánicos en el bicentenario de las independencias hispanoamericanas (1801-2010)*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, pp. 59-76.
- Quiroga, José (2005): *Cuban Palimpsest*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Said, Edward W. (1994): *Culture and Imperialism*. New York: Vintage Books.

- Sanz Araujo, Lucía (2014): “Ponen a la venta dos nuevos modelos de tarjetas telefónicas prepagadas”. En: <<http://www.radiorebelde.cu/noticia/tambien-tarjetas-telefonicas-20100529/>> (14.09.2014).
- Tena, Gerardo (2000): “Miles de niños cubanos gritan ‘Socialismo o muerte’”. En: *El Nuevo Herald*, Miami, 13 de junio.
- Williams, Raymond (1977): *Marxism and literature*. Oxford: Oxford University Press.
- Žižek, Slavoj (2011): *Primero como tragedia, después como farsa*. Madrid: Akal.