

LA MEMORIA COMO ESPACIO DE LIBERTAD: AUTOBIOGRAFÍA Y TESTIMONIO EN LAS NARRATIVAS GRÁFICAS CUBA: *MY REVOLUTION*, DE INVERNA LOCKPEZ Y *ADIÓS MI HABANA*, DE ANNA VELTFORT

doi.org/10.15452/SR.2020.20.0010

Tania Pérez Cano

University of Massachusetts-Dartmouth

Estados Unidos

tperezcano@umassd.edu

Resumen. Este trabajo es un análisis comparativo de las novelas gráficas *Cuba: My Revolution* (2010) y *Adiós mi Habana* (2017), de Inverna Lockpez y Anna Velthfort, respectivamente. Se analiza el potencial de la narrativa secuencial para articular un discurso autobiográfico y testimonial que subvierte las narrativas hegemónicas sobre la nación y la identidad generadas por la Revolución cubana de 1959. Las dos autoras muestran las posibilidades de la narrativa gráfica para dar voz a perspectivas, actores y sensibilidades silenciadas por el autoritarismo y la intolerancia. Estas narrativas constituyen documentos históricos sobre la experiencia de la Revolución cubana, el trauma y el exilio. A través del entrelazamiento de lo íntimo y lo histórico, estas narrativas establecen la memoria como un espacio de libertad creativa.

Palabras clave. Novela gráfica. Revolución cubana. Testimonio. Autobiografía. Memoria. Exilio.

Abstract. Memory as a Space of Freedom: Autobiography and Testimony in the Graphic Narratives *Cuba: My Revolution*, by Inverna Lockpez and *Adiós mi Habana*, by Anna Velthfort. This essay is a comparative analysis of the graphic novels *Cuba: My Revolution* (2010) and *Adiós mi Habana* (2017), by Inverna Lockpez and Anna Velthfort, respectively. It studies the potential of graphic narratives to articulate an autobiographical and testimonial discourse that subverts the hegemonic narratives about nation and identity generated by the Cuban revolution of 1959. Both authors show the possibilities of graphic novels to give voice to

perspectives, actors and sensibilities silenced by authoritarianism and intolerance. They constitute historical documents about the experience of the Cuban revolution, trauma and exile. Through the intertwining on the intimate and the historical, these narratives establish memory as the space of creative freedom.

Keywords. Graphic novels. Cuban revolution. Testimony. Autobiography. Memory. Exile.

«... como ya para siempre permaneceré extranjera,
aún cuando regrese a la ciudad de mi infancia,
cargo esta marginalidad inmune a todos los retornos,
demasiado habanera para ser newyorkina,
demasiado newyorkina para ser,
aún volver a ser
cualquier otra cosa».

Lourdes Casal. «Para Ana Veldford» (1981)

1. Introducción

La significación de las narrativas gráficas en tanto expresiones creativas que representan conflictos como la migración, la raza, el medioambiente, los derechos humanos y otros temas relevantes, está recibiendo una creciente atención de la Academia, al tiempo que un corpus cada vez mayor de estas narrativas se publica cada año. En particular, el cómic se viene constituyendo desde los años ochenta del pasado siglo en un espacio híbrido en el que las dinámicas propias de las comunidades latinas en Estados Unidos, así como las relaciones hemisféricas y transnacionales que ellas generan, han encontrado representación a través de la narrativa secuencial. Para la comunidad cubana y cubano-americana, la revolución de 1959 se mantiene como un momento y proceso histórico que define la manera en que estas comunidades construyen discursos sobre la memoria, la identidad, la pertenencia y la búsqueda de libertad. En este ensayo me interesa analizar dos novelas gráficas de carácter autobiográfico y testimonial que se centran en la memoria y las historias individuales de dos mujeres creadoras y su partida de Cuba después de la revolución: *Cuba: My Revolution* (2010), de Inverna Lockpez, y *Adiós mi Habana* (2017), de Anna Veltfort. Ambas cuentan historias que se desarrollan en un mismo tiempo histórico: los años posteriores a la revolución. Las dos narrativas, superpuestas, cubren los años entre 1959 y 1972. Ambas registran procesos individuales que van desde la participación entusiasta en la revolución hasta la marginalización, la decepción y el trauma. Ambas terminan con la partida de Cuba como la última imagen, el inicio de un viaje que puede describirse como un nuevo comienzo y también como la búsqueda de libertad en distintas esferas: individual, política, sexual y de creación. Ambas registran, además, la diversidad de posiciones ideológicas y modos de recrear el proceso que se inicia en Cuba en 1959 que existen en estas comunidades, y la fractura entre los discursos producidos en y fuera de la isla en torno a este.

En *Disaster Drawn*, Hillary L. Chute señala cómo, en 1991, la novela gráfica de Art Spiegelman *Maus II: A Survivor's Tale*, sobre las experiencias de su padre durante el Holocausto, que representa a los judíos como ratones y a los nazis como gatos, se ubicó en la lista de *best-sellers* del *New York Times* en la categoría de ficción¹. Como relata Chute, el *Times* accedió a cambiar la novela gráfica de Spiegelman a la categoría de no-ficción, luego de recibir una carta del autor con esa petición. Para Chute, esta serie de eventos revela la incomodidad y confusión de los lectores

¹ Se puede acceder a una conferencia de Hillary Chute sobre su libro y sobre la controversia en torno a *Maus* en: <https://www.youtube.com/watch?v=IE30Wu134O4> (Consultado el 12/12/2019).

con la noción de la representación pictórica (con toda su carga abstracta) como algo «verdadero» o «no-ficcional», en oposición a la escritura, que se percibe como un medio más transparente y fidedigno (Chute, 2016: 1-2). No obstante esa percepción, la académica subraya cómo el cómic, por su gramática espacial, permite subvertir las nociones tradicionales de cronología, linealidad y causalidad, con lo que posibilita relatar experiencias complejas haciendo coexistir en viñetas adyacentes distintos niveles percepción, acontecimientos y pensamientos (Chute, 2016: 4).

Ana Merino (2010: 1-2) resume la interrelación entre autobiografía, memoria y testimonio² en *Maus* cuando señala que, al contar la experiencia de su padre en el campo de concentración de Auschwitz, basado en el testimonio que recoge a partir de notas y conversaciones entre los dos, Art Spiegelman se vale de la narrativa secuencial para contar no solo la vida de su padre y la suya propia, sino para recuperar la memoria histórica del sufrimiento de los judíos en los campos de concentración nazis. En *Maus* se hace visible la experiencia de un sujeto subalterno, contada a través de la relación imagen-texto que caracteriza al cómic, y se estructura a partir de los recuerdos de un participante directo en los sucesos narrados. Esta articulación de memoria, autobiografía y testimonio es la que observo en las novelas gráficas de Lockpez y Veltfort. En ellas, la memoria es el proceso de «hacer visible lo invisible»³ a partir de la narración secuencial, y es también un espacio en el que la articulación de la experiencia se produce a través de la creación artística como liberación, catarsis, ajuste de cuentas con el pasado.

La perspectiva testimonial, estrechamente ligada a lo autobiográfico⁴, se materializa en el dibujo de Dean Haspiel y los colores de Villarrubia, en el relato de Inverna/Sonya. En *Adiós mi Habana*, la experiencia personal se materializa a través del uso del archivo histórico en forma de documentos, fotos y otros medios recopilados a través de los años. El exilio y la recuperación de la memoria de los años vividos en Cuba constituyen elementos comunes en las dos novelas. Defino *exilio* en el contexto de este trabajo en un sentido amplio, como el abandono de un país por razones políticas, de orientación sexual, religiosas, económicas, que entran en conflicto con el poder hegemónico. El exilio al que se refieren las protagonistas de las dos novelas se

2 Merino utiliza la definición de testimonio de Jonh Beverley en *Subalternity and Representation: Arguments in Cultural Theory* (Duke University Press, Durham and London, 1999), *Against Literature* (University of Minnesota Press, Minneapolis, London 1993) y el texto del Latin American Subaltern Studies Group, «Founding Statement», en *Boundary 2* 20.3 (1993): 110-121.

3 Tomo la referencia del artículo «The Sequential Art of Memory: The Testimonial Struggle of Comics in Spain», de Ana Merino y Brittany Tullis: «Memory can be said to be connected to the hermeneutic activity of making the invisible visible, and it can also be defined as justice. At the same time, this relationship between memory and justice makes uncomfortable those historians who believe that it is not a question of judging events, but of understanding their internal logic.» (2012: 211).

4 Andrew J. Kunka, en *Autobiographical Comics* (2017), cita diversas fuentes para probar la centralidad de la autobiografía en el cómic alternativo en Europa y los Estados Unidos: «Elisabeth El Refaie (...) reiterates Hatfield's point: 'Autobiography has become the genre that most defines the alternative, small-press comics production in North America and Western Europe today'. Thierry Groensteen (2007) also comments that 'the proliferation of autobiographical comics is a remarkable phenomenon of recent years...» (Kunka, edición kindle, Introducción). Kunka también recoge una definición del cómic autobiográfico de El Rafaie: «loose category of life writing through the use of sequential images and (usually) words». «This combines standard definitions of each term: 'autobiography' as 'life writing' and 'comics' as both images and word-picture combinations.»

corresponde con el éxodo iniciado en Cuba después de la revolución de 1959, en diferentes oleadas migratorias que se siguen sucediendo hasta hoy⁵.

Como se verá, las novelas gráficas *Cuba: My Revolution* y *Adiós mi Habana* constituyen ejemplos del poder del medio secuencial para dar voz a lo autobiográfico y testimonial y esclarecer su relación con lo histórico. De hecho, siguiendo a Chute, las narrativas gráficas, por su cualidad de reproducir escenas mediante una estructura en secuencias y cuadros o viñetas, organizan historias, información, evidencia, detalles, a través del dibujo, de la relación entre el artista y sus medios de creación⁶. Los dos textos que me ocupan, como las narrativas gráficas clásicas que estudia Chute en su texto, reconstruyen historias de vida y acontecimientos históricos, mostrando el entramado que los une y les da sentido. De ahí que cuestionen la idea de que exista solo «una historia», «un discurso», al potenciar lo testimonial como una dimensión significativa de lo histórico. En ellas se articula, a partir de la memoria, un espacio de libertad creativa que permite conjurar lo silenciado, reflexionar sobre la vida personal y el trauma en un contexto histórico complejo, y hacer balance de las experiencias relatadas.

En *Cuba: My Revolution* y *Adiós mi Habana* lo testimonial se materializa a través del color, de la deformación de las figuras y de las líneas, de la disposición de las viñetas, creando diferentes niveles y maneras de decir la historia personal y las circunstancias en que se desarrolla. Las dos novelas gráficas que analizo tienen como centro la Revolución cubana, el deseo de pertenecer de sus protagonistas, el fracaso de ese deseo de pertenencia y la migración y el exilio como resultado de ese fracaso. Las dos autoras insertan su «yo» en el recuento de la experiencia histórica y social que fue la revolución. Ese espacio de autenticidad que crea la voz testimonial adquiere, a través de las imágenes, una materialidad que expone y hace visible las tramas de la historia y sus relaciones con las vidas individuales que se cuentan.

2. Biografías para niños, biografías para adultos

Para los cubanos nacidos en la isla en la década del setenta, bajo la amenaza del castigo de ver «muñequitos rusos» si se portaban mal, como nos recuerda Damaris Puñales-Alpízar (2012: 25)⁷, uno de los espacios de redención infantil fue sin dudas *Elpidio Valdés* y sus aventuras. El coronel mambí, personaje creado por Juan Padrón Blanco⁸ justo en aquella década del setenta,

5 Ver, con respecto al tema del exilio, autores como Emilio Bejel, Iván de la Nuez, Mónica Simal o Arturo Matute Castro.

6 Otro ejemplo revelador es el de Jesús Cossio, artista peruano que se dedica a documentar la violencia en su país durante los años del conflicto interno (1980-2000) entre Sendero Luminoso, el ejército y el MRTA (Movimiento Revolucionario Túpac Amaru). Cossio ofrece talleres de dibujo en las localidades rurales que sufrieron más los asesinatos y torturas durante esos años. A través del dibujo, las personas revelan y exponen las raíces del trauma y el dolor, en una catarsis de sanación.

7 En *Escrito en cirílico: el ideal soviético en la cultura cubana posnoventa*, Puñales-Alpízar rememora la famosa escena en el programa humorístico «Detrás de la fachada», en la que el actor Enrique Arredondo le dice a su nieto ficcional: «Si te portas mal, te pongo a ver los muñequitos rusos». Luego supimos que ese chiste le había costado al actor un castigo real, tres meses sin salir al aire.

8 Durante el proceso de revisión de este artículo, murió en La Habana, el 24 de marzo de 2020, Juan Padrón Blanco. La imagen de Elpidio Valdés fue utilizada en múltiples ocasiones para rendirle tributo.

marcada por grisuras y tinieblas aunque bien estudiadas nunca superadas⁹, se convertiría en un ícono del (súper) héroe revolucionario. Elpidio Valdés, ya en formato de cómic, cortos de animación o en películas de larga duración, traía al público infantil cubano no solo una alternativa estética a los héroes del folklor ruso y sus dragones o a los «muñequitos de palo» provenientes de otros países de Europa del Este, sino que además proveía un modelo reconocible de conducta ejemplar, sin perder todas las señas de identidad que lo hacían cercano, amable, propio. Se trataba de un héroe autóctono que usaba guayabera y tomaba café, y que, dibujado con los trazos redondeados y bien definidos de la línea clara franco-belga, poseía sin embargo el don de la invencibilidad de Superman o de cualquiera de los protagonistas del cómic norteamericano. Esa triangulación de influencias forma parte del atractivo que Elpidio Valdés tiene como personaje de historieta.

No obstante, la elevación de este personaje de historieta a ícono de la cultura popular cubana, y más aún, de la propia revolución, tiene que ver más bien con lo que Pedro Porbén (2015: 119) ha analizado como «la política de los afectos» puesta en práctica por el gobierno cubano para generar un discurso hegemónico en torno a la historia y la nación. Si durante los primeros años de la revolución la caricatura política ocupa un lugar importante en la prensa cubana, debido a la necesidad de instaurar nuevos paradigmas ideológicos y configurar nuevas estructuras sociales¹⁰, los años setenta marcan la institucionalización del proceso revolucionario mediante entidades (como el Ministerio de Cultura, fundado en 1976) que solidificaron la narrativa de la unidad entre nación y revolución. Mientras que se puede identificar una fuerte tendencia didáctica en la caricatura política cubana de principios de los años sesenta, resulta significativo cómo se reduce su presencia en los setenta, y se sustituye por la historieta infantil¹¹. Es entonces que aparece «este héroe arquetípico y representante de lo cubano» (Porbén, 2015: 128), que, citando al actor Frank González 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 historieta cubana (Porbén, 2015: 128).

Ana Merino, por su parte, en *El cómic hispánico*, señala cómo el espacio del cómic permite articular la historia y el heroísmo a través del entretenimiento masivo. Apunta Merino:

El cómic cubano se infantiliza y se convierte en un arma didáctica para ideologizar a los niños. Así surge *Elpidio Valdés* en los setenta, como interpretación de un discurso que busca modelos de héroes revolucionarios. Los niños tienen que conocer la nueva historia de Cuba, lo cual implica que

9 Me refiero al llamado «quinquenio gris» o «período estalinista» (1971-75), que como han señalado entre otros Del Risco, Ponte, Cuesta o Puñales-Alpizar, se extendió más allá de la década del setenta.

10 De gran valor es el estudio de ese período que hace Yamilé Regalado Someillán en «Visual Culture and the New Cuban Man: Examining a Core Force of the Cuban Revolution, 1959-1963».

11 La narrativa de Elpidio Valdés contrasta con otras producciones de Padrón dirigidas a un público adulto, como el largometraje animado *¡Vampiros en La Habana!* (1985) y sus filminutos.



Imagen 1: Elpidio Valdés, personaje creado por Juan Padrón Blanco

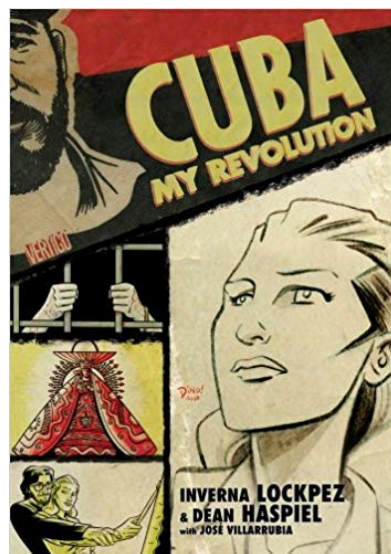


Imagen 2: Cubierta de *Cuba: My Revolution*, de Inverna Lockpez, Dean Haspiel y José Villarrubia

hay que reescribir el pasado y hacer una versión que los niños puedan incluir en su imaginario. El cómic de *Elpidio* facilita esa nueva tarea de formación revolucionaria, que a su vez conlleva insertar a los niños en un espacio de cultura dirigida desde los órganos del poder (Merino, 2003: 193).

Es importante insistir en que, como recuerda Merino (2003: 154-165), el gobierno cubano consideraba los cómics, y en particular los cómics norteamericanos, como una forma de agresión cultural y una peligrosa influencia ideológica¹². La única versión aceptada de los cómics norteamericanos fue la parodia, como la del personaje Supertiñosa, creado por Marcos Behemaras y Virgilio Martínez como parodia de Superman.

Juan Padrón Blanco no se limita a incorporar la historia de las luchas independentistas contra España, sino que establece una genealogía que legitima a la revolución de 1959 como la continuadora de los movimientos independentistas del siglo XIX. Esa genealogía se incorpora en la «historia familiar» de Elpidio, quien «nace» luego del fracaso de la Guerra de los Diez Años, en la que sus padres tuvieron un papel fundamental. De esta manera, se escribe una biografía del héroe que incluye su nacimiento en medio de la lucha por la independencia y que continúa en las aventuras subsiguientes siempre como parte de una epopeya nacional de lucha contra el dominio colonial y neocolonial. Ejemplo de ello es el personaje de Mister Chains, el norteamericano

¹² Precisamente en los años 70, la revista *Casa de las Américas* publica varios artículos que debaten la influencia negativa de los cómics norteamericanos en América Latina (por ejemplo, Jorge Vergara, en «Cómics y relaciones mercantiles», critica el comercialismo y el mercantilismo de los cómics norteamericanos, en especial los dirigidos a niños y jóvenes (Merino, 2003: 154-165).

siempre temeroso de que le quemem «sus cañas», y la película *Elpidio Valdés contra dólar y cañón* (1983), que muestra también la alianza entre la metrópoli española y los Estados Unidos. El personaje de Elpidio existe solo en función de héroe épico. Es en este sentido, tanto como Superman, un héroe «sin posibilidad de desarrollo» narrativo (Eco, 1995: 230), un personaje que se mantiene igual a sí mismo, y cuyas aventuras son una sucesión de batallas, de pueblos que hay que tomar y cañones de cuero que hay que construir, porque como dice la balada compuesta por el trovador Silvio Rodríguez, «él no cree en nadie a la hora de buscar la libertad».

El humor es una de las estrategias que crean esos mecanismos afectivos que funcionan dentro de la historieta; es un tipo de humor que descansa sobre todo en la ridiculización del adversario (los españoles) y que se integra, de esta manera, a una perspectiva en la que el mundo se divide en buenos y malos. Otro de los elementos que vinculan a Elpidio con el cómic de superhéroes es la simplificación de los conflictos para hacerlos digeribles para el público infantil.

Uno de los aspectos que destaca Juan Padrón Blanco es la investigación histórica en la que se basa para crear los episodios de *Elpidio Valdés* (Merino, 2003: 195): los detalles de los uniformes del ejército mambí y español, las palabras que se utilizaban para referirse a los dos bandos (como *rayadillo*, *gachupín*, *laborante*...). Esta investigación, no obstante, sirve de nuevo para afianzar una versión de la historia en la que abundan las certezas, las respuestas, las definiciones. Nunca la duda, las preguntas o los conflictos existenciales. Es una biografía infantilizada que se convierte en el ícono de la revolución y en «modelo de cubanía» para varias generaciones. De la sustitución de un (súper) héroe infantil por otro da cuenta la canción de Carlos Varela «Memorias»: «No tengo Superman, tengo a Elpidio Valdés / y mi televisor fue ruso¹³». El impacto duradero de esa «política de los afectos» y la existencia de una «comunidad sentimental» vinculada a la experiencia posrevolucionaria cubana ha sido estudiada, parodiada y reescrita obsesivamente (Cuesta, Puñales-Alpízar, Díaz, Del Risco, Aguilera y un largo etcétera), tanto en la isla como en el exilio o la diáspora, lo que habla de la tremenda influencia que sigue teniendo en la creación de una Cuba imaginada y posible.

Al contrario de la infantilizada biografía de Elpidio Valdés, la novela gráfica *Cuba: My Revolution*, de Inverna Lockpez, constituye una memoria con elementos autobiográficos dirigida a un lector adulto. De ahí que se publique en el año 2010 por DC Comics, en su línea editorial Vertigo. Vertigo se distingue por incluir en su catálogo cómic y novela gráfica dirigidos a un público adulto, y goza de una mayor libertad a la hora de incluir temas como la violencia, el sexo y el lenguaje vulgar y popular. Es importante destacar la colaboración creativa entre Lockpez,

13 Porbén analiza hasta qué punto el personaje de Elpidio Valdés se convierte en un símbolo (cómic y canónico) de la revolución, cuando Fidel Castro utiliza al personaje como interlocutor durante el conflicto político y diplomático entre Cuba y los Estados Unidos en torno al caso del niño Elián González. Como señala Porbén, es «una marioneta tamaño adulto» de Elpidio Valdés la que recibe a la comitiva que da la bienvenida a Elián González en La Habana (Porbén, 2015: 126), luego de más de siete meses de disputas legales. Por otro lado, es una imagen de Elpidio Valdés envejecido, sumido en la miseria, con una «jaba de los mandados» y un periódico *Granma* en el regazo, la que utiliza el artista gráfico Dennys Almaral como símbolo de la decadencia y el fracaso de la revolución cubana. La caricatura y el artículo que narra cómo la imagen de este Elpidio Valdés derrotado se hizo viral, se pueden encontrar en: <https://www.cibercuba.com/videos/celebrities/2016-10-25-u146802-caricatura-elpidio-valdes-viejo-se-vuelve-viral-internet> (Consultado el 12/12/2019).

como voz testimonial, el dibujo de Dean Haspiel, que da forma a ese testimonio, y el aporte de la elección de la paleta de colores de José Villarrubia¹⁴. Este tipo de simbiosis creativa, usual en el cómic, es responsable del tremendo impacto visual y afectivo que tiene en el lector *Cuba: My Revolution*. En su Introducción a *Graphic Borders. Latino Comic Books, Past, Present and Future*, Frederick Luis Aldama y Christopher González clasifican esta narrativa como una novela gráfica no ficcional, «non-fictional graphic mode» (2016: 2).

Inverna Lockpez¹⁵ estudia Medicina en la Universidad de La Habana, y pintura y escultura en la Academia San Alejandro. Se exilia en Estados Unidos a finales de la década del sesenta. En entrevista que concede a NPR, Lockpez destaca el carácter testimonial y autobiográfico de su novela: «Everything that happened in the book really happened to me¹⁶». Hay una «Nota de la autora» que precede a la novela y que señala:

There were aspects of my life I preferred to forget because they were too painful to remember. In spite of myself, flashes of past experiences appeared, and in the process of reconstructing them I learned that testimony is important to the ideals and endurance of the human spirit, as well as to my own. This book is for the people of Cuba everywhere who have not been heard, who have endured economic hardship, who long to express themselves through art without the fear of imprisonment, and who still fight for the return of freedom once enjoyed.

Dean Haspiel¹⁷ señala también en las portadillas de inicio su agradecimiento a Lockpez por «bravely divulging her personal experiences of Cuba.» La novela se cierra con una foto de la

14 José Villarrubia recibió el Harvey Award en 2011 por su trabajo en *Cuba: My Revolution*.

15 El sitio web de Inverna Lockpez (<http://www.invernalockpez.com/>) compila información relevante sobre su biografía, su trayectoria artística y su trabajo más reciente, con una galería dedicada a sus cuadros y un enlace a su novela gráfica *Cuba: My Revolution*. Reproduzco algunos fragmentos tomados del sitio: «In the late 1960s Ms. Lockpez came to the United States and traveled throughout the country until settling in New York, where she attended the School of Social Work at Columbia University. In 1969 she participated in an art exhibit at the famed Woodstock Music Festival in upstate New York. The exhibition was rained out and the rest is history. She exhibited several 12-foot, three-dimensional works in the first feminist exhibition in the United States, entitled *X12*, and later became part of NYC Women Artists in Revolution, where she worked to organize demonstrations against museums and galleries that did not exhibit the work of women artists. A series of political shows followed, such as *The Flag Show* at the Judson Memorial Church, an anti-Vietnam show; *Women Choose Women* at the New York Department of Cultural Affairs, where Lockpez exhibited a 15-foot sculpture entitled *Ms*, the first time the word was used as a title in a public exhibition; *MOD ART* at the Public Theater in NYC, in conjunction with one of the first feminist musical plays, entitled *MOD DONNA*; and *Erotic Garden* at the Women's Interart Center in New York, where artists were reclaiming their sexuality in visual terms.» «Presently, Ms. Lockpez lives in Florida, where she works out of her new studio in Flagler Beach. She has begun two new series of work entitled *Avian Impressions* and *The Boat Run*» (Consultado el 12/12/2019).

16 Entrevista a la autora en: <http://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=131570714> (Consultado el 12/12/2019).

17 Dean Haspiel, conocido como Dino (New York, 1967) es un reconocido historietista, artista gráfico y escritor estadounidense. Haspiel ha creado cómic, webcómic, novelas gráficas, diseño visual, y cualquier área imaginable dentro de la industria del cómic. Sus creaciones más conocidas son *Billy Dogma* y *The Red Hook*. Ha recibido el Premio Emmy por el diseño de la serie *Bored to Death* para HBO, y el Premio Ringo al mejor webcómic por *The Red Hook*. Para consultar más información sobre Haspiel, ver: <http://www.deanhaspiel.com/> (Consultado el 12/12/2019).

autora en sus años de juventud en Cuba, con lo que afirma visualmente la intención autobiográfica y testimonial de la narración.

Cuba: My Revolution se presenta entonces como una novela gráfica testimonial, autobiográfica, como una memoria y la historia de una vida. A través de la protagonista, Sonya, una adolescente de diecisiete años de clase acomodada, Lockpez narra su fascinación inicial con la Revolución y sobre todo con Fidel Castro, a quien llama «el elegido» (*the chosen one*, imagen 3). La historia comienza el 31 de diciembre de 1958 y termina en septiembre de 1966, cuando Sonya deja Cuba para emigrar a los Estados Unidos. Dividida en tres partes¹⁸, la novela cuenta la evolución existencial, ideológica y emocional de Sonya, desde su «enamoramiento» idealizado de la Revolución, su participación en Playa Girón como doctora hasta su decepción con el proceso revolucionario y su partida de Cuba. En la imagen 3 se puede ver cómo se representa ese primer momento de fascinación con la personalidad de Fidel Castro: la página se divide en cuatro viñetas horizontales que muestran en primer plano y con una composición geométrica que le da un aspecto de estatua, a Fidel Castro pronunciando uno de sus primeros discursos, el 8 de enero de 1959, en el campamento militar Columbia, actualmente Ciudad Libertad. La segunda viñeta reproduce al detalle una foto de ese acontecimiento. La tercera viñeta muestra la reacción de la multitud cuando una paloma se posa en el hombro de Castro, con una cartela descriptiva: «the crowd is electrified». Finalmente, la cuarta viñeta muestra el rostro de Sonya, en primer plano, con los ojos muy abiertos. El rostro desborda el límite de viñeta y el primer plano muestra el estado de ánimo de la protagonista, mientras que con un globo de pensamiento se deja saber al lector que la muchacha piensa en abandonar su carrera como artista para dedicarse a la medicina y así contribuir al proceso social que comienza.

En adelante, la narración escenifica las contradicciones internas del personaje, en tanto comienza a abrirse una grieta entre el entusiasmo de Sonya hacia la revolución y sus dudas acerca de las limitaciones que impone a la libertad y los excesos que se cometen en nombre del nuevo orden de cosas. Una experiencia central en el desarrollo de este conflicto es la de Girón o la invasión por Bahía de Cochinos, entre el 17 y el 19 de abril de 1961. Esta significa el enfrentamiento con la muerte, con la violencia y con el miedo, como se observa en la imagen 4. Sonya descubre que su primer amor, Flavio, es uno de los participantes en la invasión, y lo ve morir mientras trata de salvarlo. Por ayudar a un herido, quien le regala una imagen de la Virgen de la Caridad del Cobre que llevaba al cuello, Sonya es encarcelada y torturada, para que revele información sobre sus contactos con la CIA. Las páginas que dan cuenta de las escenas de tortura muestran la figura y el rostro deformados, ya sea por el grito, la alucinación o el dolor, y el uso del rojo como contraste y materialización de la sangre y las descargas eléctricas empleadas en el cuerpo de Sonya.

A pesar de ello, convencida de que todo ha sido «un error», Sonya trata de regresar a su vida normal, y descubre que la censura, la vigilancia y las escaseces le hacen imposible permanecer en su país. Esta es, a grandes rasgos, la historia de *Cuba: My Revolution*, sin lugar a dudas una

18 Las páginas de la novela no están numeradas. Cada una de sus tres partes se separa en el libro con una portadilla en negro y una reproducción de una pintura abstracta creada por Lockpez en los años en que transcurre la historia.



Imagen 3: Recreación de la historia en *Cuba: My Revolution*, a través de la mirada de Sonya

Imagen 4: *Cuba: My Revolution*, enfrentamiento con la muerte, con la violencia y con el miedo

bildungsroman gráfica, contada en primera persona y que da cuenta del aprendizaje y transformación de su protagonista a través de sus experiencias traumáticas durante los primeros años de la revolución.

La utilización de una paleta de colores donde sobresalen el blanco y negro, los grises y rosa, con utilización del rojo como elemento de contraste, es uno de los elementos visuales más significativos de la novela, por la variedad de códigos y significados que añade a la lectura integral de la obra: la lectura ideológica es desde luego la más evidente, por la reiteración de las banderas del Movimiento 26 de Julio y las referencias a la influencia creciente de la Unión Soviética, por ejemplo. Pero también el uso del ojo y el rosado sirve para destacar las figuras y la composición de la página, para poner en primer plano la sangre, el terror y la confusión del personaje cuando está siendo torturada, para marcar la diferencia entre el sueño y la vigilia¹⁹. El uso del color es quizás el elemento visual más importante de *Cuba: My Revolution*, en tanto amplifica o complementa la narración y crea una fuerte carga emocional. Lo mismo ocurre con el diseño irregular de las viñetas, o la deformación de la perspectiva en el dibujo de las figuras, que señala la confusión y el trauma de Sonya ante una realidad que no comprende.

El pronombre posesivo marca a nivel textual la perspectiva íntima, subjetiva, de esta gráfica testimonial. Sonya, como el narrador de la novela *Memorias del subdesarrollo*, oscila entre la euforia y la depresión en el recuento de su experiencia, de su revolución, tal como la vive y la recuerda. Esta autobiografía es el opuesto de las historietas infantilizadas que predominan en el cómic cubano a partir de los años setenta. En lugar de la línea clara y la progresión secuencial de Elpidio Valdés, *Cuba: My Revolution* incorpora elementos geométricos y abstractos, uso impresionista del color, deformaciones de la perspectiva y de las viñetas en una narración visual compleja, tal como el testimonio que presenta. El dibujo de Dean Haspiel mantiene la tensión entre la documentación histórica y lo subjetivo, al utilizar tanto la fidelidad al detalle histórico –como pudo apreciarse en la imagen 3– y la deformación de la perspectiva cuando se narran experiencias dolorosas de la protagonista. Esta es una autobiografía para adultos, no solo por la inclusión explícita de escenas de sexo, tortura y violencia, sino por la mayor densidad y complejidad de la relación entre el individuo y la Historia. En *Cuba: My Revolution* el *pathos* de algunas de sus escenas y la reiteración explícita, tanto visual como narrativamente, de los conflictos de la protagonista, refieren a la nota de la autora que precede a la novela, en la que ella se refiere a la reconstrucción de esa memoria traumática, que retorna en «flashes» y que alude tanto a los sucesos como a la manera en que la autora los recuerda y las emociones que evocan.

Cuba: My Revolution comparte con la novela gráfica *Sexile* (*Sexilio*, 2004), de Jaime Cortez, la focalización en la perspectiva personal, expresada en el énfasis del posesivo como reivindicación de la voz propia. Cortez escribe la biografía de la artista y activista transgénero Adela

¹⁹ En un intercambio de mensajes con Inverna Lockpez, la autora señaló que, en realidad, los colores predominantes en la novela son el gris y el rosado, y por eso le agradece al colorista «por hacerle apreciar el rosado de nuevo». Lockpez también afirmó, sobre el simbolismo de los colores en la novela: «The majority of our life is grey and we have splashes of pink and red and black» (Intercambio de emails con Inverna Lockpez, 18 de diciembre de 2019).

Vázquez, desde su exilio de Cuba como marielito²⁰ y su negociación con una identidad trans (nacional, sexual), bilingüe, en los Estados Unidos. En una página memorable, el personaje protagónico, Adela Vázquez señala: «... but Cuba had no place for MY revolution. Only rules and closets and traps for the freaks. I met queens who were captured in the 60s and forced into labor camps to be “fixed”. Riiight. Fundamentalists do the same shit everywhere, no?» (Cortez, 2004: 10). El posesivo registra la resistencia de esa voz propia ante la imposición y la violencia. En *Cuba: My Revolution*, el gesto de partir de la isla constituye un gesto de liberación, y la última escena de la novela cuenta la partida de Sonya de Cuba, en lo que representa para ella la llegada a la libertad.

3. La memoria como espacio de libertad

Adiós mi Habana: Las memorias de una gringa y su tiempo en los años revolucionarios de la década de los 60, de Anna Veltfort, es también la historia de una adolescente y sus experiencias bajo la revolución cubana. Veltfort, nacida en Alemania, llega a Cuba en 1962 y deja el país una década más tarde. *Adiós mi Habana*, publicada por la editorial Verbum en 2017, a diferencia de *Cuba: My Revolution*, aparece primero en español. Una traducción al inglés se publica en octubre de 2018 por Redwood Press, con el título *Goodbye, My Havana: The Life and Times of a Gringa in Revolutionary Cuba*.

La novela se divide en siete capítulos²¹, seguidos de un breve Epílogo, sin imágenes, que tiene la función de reflexionar en retrospectiva sobre los acontecimientos narrados, así como dejar saber al lector la suerte que corrieron los personajes hasta el momento de la publicación. Luego viene una sección de Notas que documenta los lugares y referentes históricos de cada capítulo, y una sección de Lecturas sugeridas que complementan la narración con ensayos sobre política y cultura cubanas.

La trayectoria de la protagonista, que llega a La Habana sin que medie su voluntad –puesto que es su padrastro Ted Veltfort, un comunista norteamericano, combatiente de la Guerra Civil española y cuyo idealismo y desconexión con la realidad Veltfort retrata en su novela– expone, al igual que la de Sonya, un descubrimiento gradual de que no existe para ellas un lugar en «la utopía». Al descubrir su sexualidad y la necesidad de ocultarla, al sufrir golpes, humillación pública y marginación, Connie se ve escindida entre su vida pública como «revolucionaria» que participa en proyectos culturales en la Sierra Maestra y estudia Historia del Arte en la Facultad de Letras de la Universidad de La Habana, y su vida íntima, que ve sometida a juicio, convertida en patología por un psiquiatra que se le «asigna» luego de ser golpeada y maltratada por unos hombres en el Malecón de La Habana, junto con su pareja, Martugenia. Esa escisión se muestra gráficamente a través de la cuidadosa inclusión del contraste entre la cultura material cubana de los años 60-70, de las manifestaciones, discursos y eventos históricos, con la

²⁰ El término *marielito* se refiere a la migración masiva de Cuba hacia los Estados Unidos, desde el puerto del Mariel, que se produce entre los meses de abril y octubre de 1980. Se dice que aproximadamente 125 000 cubanos llegaron a los Estados Unidos como parte de ese éxodo, y se les conoce como marielitos.

²¹ «La bahía de La Habana», «La Universidad de La Habana», «La Sierra Maestra», «Morgan y el Malecón», «La ofensiva revolucionaria», «Una visita al Norte» y «El último barco».

historia personal de la protagonista-narradora. Lo primero se logra mediante la incorporación de fotos de periódicos, de la «libreta de abastecimiento», del dibujo realista tanto de figuras históricas como Fidel Castro, Che Guevara, Ramiro Valdés, como de los edificios, la ropa, el lenguaje popular, las consignas, todo lo que constituía el ambiente cultural e histórico de la época. Lo segundo se muestra a través de una narración que se organiza siguiendo un orden cronológico tradicional, en la que abundan las cartelas de narración. Nuevamente, hay un uso afectivo de la paleta de colores (ese rojo intenso que acompaña el juicio a Connie y Martugenia (pp. 150-51), el amarillo intenso también de algunas escenas en el campo. Cuando se representa el discurso en el que Fidel Castro apoya la invasión a Checoslovaquia (p. 169) se muestra una viñeta con un primer plano de su boca, deformando la perspectiva y sugiriendo una visión distorsionada de la realidad. Resulta de particular interés la recreación de los espacios interiores donde se refugian las protagonistas, no solo en tanto representación gráfica de su entorno, sino como lugares de enunciación de un lenguaje íntimo, afectivo, profundamente evocativo de los cubanismos y modos de hablar de aquellos años. Es el rojo el color de las viñetas que muestran la agresión homófoba que sufren Anna y Martugenia en el Malecón de La Habana, como se observa en la imagen 6.

En la novela de Veltfort, el posesivo «mi» refleja no solo el carácter personal de sus memorias, sino que posee una carga afectiva hacia la ciudad de La Habana, hacia sus experiencias, que se diferencia de la posición de Lockpez ante su mundo narrado. Advierto en la narrativa de Veltfort una intención de hacer balance histórico de aquel proceso y su significación, además de conjurar su experiencia traumática e incluso «hacer un arreglo de cuentas personal» con su madre y su padrastro, como declara la autora en una entrevista con el escritor Enrique del Risco²². En el Epílogo de *Adiós mi Habana*, la autora señala: «Mi amor por Cuba, por mis amigos allá, por la belleza desconsolada de La Habana, nunca vaciló, a pesar del deterioro implacable de La Habana, y la poco a poco creciente desilusión en los años venideros» (Veltfort, 2017: 226). Si bien *Cuba: My Revolution* cierra de manera definitiva la historia contada con la salida de Cuba, en la novela gráfica de Veltfort se mantiene una tensión explicativa que mira hacia el pasado desde el presente, a partir de un minucioso trabajo de archivo histórico acumulado desde su salida de Cuba, y que ha puesto a disposición de todos en su blog *El archivo de Connie*. En ese sitio se encuentran materiales y documentos históricos, sellos de correo, fotografías, cartas, verdaderos tesoros para la memoria histórica de Cuba y el exilio²³.

No puedo dejar de mencionar el artículo «En busca de la ‘Anna Veldford’ de Lourdes Casal: exilio, sexualidad y cubanía», de Frances Negrón-Muntaner y Yolanda Martínez-San Miguel. No fue hasta 2017 que supe que la «Ana Veldford» del poema de Lourdes Casal, tantas veces leído, existía, vivía en New York, y había pasado diez años de su vida en Cuba. Entonces, la experiencia de ese descubrimiento, y la publicación de *Adiós mi Habana*, cambiaron por completo mi lectura del poema de Casal. Ese poema, que simboliza la condición del exilio, pasó

22 Se puede consultar la entrevista en el blog de Enrique del Risco, en: <https://enrisco.blogspot.com/2018/02/anna-veltfort-una-mujer-libre.html> (Consultado el 14/12/2019).

23 El Archivo de Connie también compila varias reseñas sobre *Adiós mi Habana*, y puede consultarse aquí: <http://archivodeconnie.annaillustration.com/>.

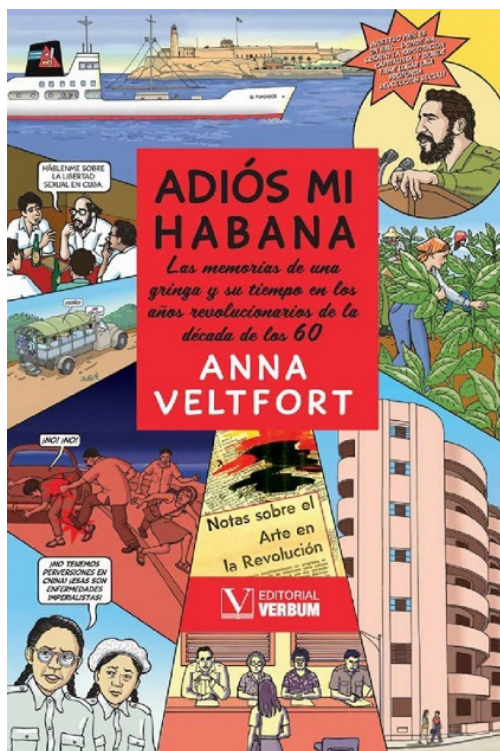


Imagen 5: Cubierta de *Adiós mi Habana*, de Anna Veltfort



Imagen 6: *Adiós mi Habana*, la agresión homófila en el Malecón de La Habana

a representar además la rebeldía de la adolescente que, años más tarde, reinscribe esa experiencia en una memoria gráfica. Como señala Antonio José Ponte en su prólogo a la novela de Veltfort, es una gran justicia poética que esos mismos «muñequitos» que se utilizaron como dispositivos ideológicos, para atacar a los que no se ajustaran a la narrativa hegemónica del «ser revolucionario» –es decir, los homosexuales, los rockeros, los frikis, los pelilargos...– sean ahora los que sirvan para contar la historia de una vida, muchas vidas, destruidas por la intolerancia: «Hay justicia en que esas historias o casos vengan a retomarse con un arte que la autora comenzó a aprender en La Habana, en las sesiones de un taller de dibujo del instituto oficial de cine» (Ponte, 2017: 14). La última página de la novela, por ello, no se limita a mostrar la despedida de Connie de La Habana, sino que la ciudad, hecha personaje, le responde en un diálogo que continúa hasta hoy.

4. Conclusiones

Tanto *Cuba: My Revolution* como *Adiós mi Habana* crean narrativas donde la memoria construye un espacio de liberación a través del poder creativo del arte secuencial. Lo autobiográfico y testimonial en estas narrativas se constituye en un contradiscurso que descentra la narrativa

del Estado nación acerca de la identidad, el sujeto diaspórico, la idea misma de nación y de pertenencia. Es sintomático que tanto Lockpez como Veltfort escogieran la narrativa gráfica para contar las historias de sus vidas. Mucho más, que se distanciaron radicalmente de la épica y el modelo didáctico que predomina a partir de los años 70 en Cuba. El que sean «muñequitos» creados por mujeres, desde el cuerpo y la materialidad de lo femenino, desde lo autobiográfico y lo íntimo –en oposición a un discurso que se construyó desde la épica y la exaltación de la virilidad, desde la heteronormatividad y la intolerancia– abre un espacio liberador, una brecha en el discurso autoritario y unívoco de la revolución.

Ambas novelas representan también la posibilidad de construir memorias y espacios de reflexión desde posiciones diferentes, estéticas diferentes: *Cuba: My Revolution* es una memoria emocional que utiliza elementos geométricos y abstractos, una paleta impresionista y viñetas irregulares para construir su narrativa visual. Lo histórico y lo personal se mezclan en un recuento autobiográfico en el que la violencia de lo vivido se traduce en el contraste agudo entre el rojo y el negro, donde lo ideológico y lo personal adquieren esos tonos dramáticos. *Adiós mi Habana*, por su parte, intenta ser un balance de esas experiencias vividas en la Cuba de los 60-70, a través de una cuidadosa documentación histórica y visual que se mantiene silenciosa durante décadas. Si bien se recurre a una estructura narrativa más convencional, el uso del color es aquí también uno de los elementos centrales en la construcción de la historia. Se trata en ambos casos de dos narrativas gráficas que son a la vez memoria, testimonio, autobiografía y reescritura de la historia desde una posición en la que el yo asume la función de revelar lo oculto, los entresijos y tramas ausentes de los grandes discursos.

El pronombre posesivo «mi» señala entonces, a nivel textual, la perspectiva íntima de ese recuento de hechos históricos que las dos novelas ofrecen. Mientras que los personajes históricos, las calles, los edificios, los lemas revolucionarios se reproducen con intención realista, es esa perspectiva íntima y personal, es el recuento de las memorias de dos adolescentes las que le dan a la narrativa su autenticidad. Es en la evolución de Sonya de adolescente idealista a adulta desilusionada que se dice el relato mayor sobre la democracia y los peligros del autoritarismo. Es en la historia del descubrimiento de la sexualidad de Connie que se dice el relato de la marginalización y la exclusión dentro de un proceso social que prometía inclusión y dignidad para todos. En *Cuba: My Revolution*, las piezas abstractas que Lockpez creaba mientras vivía en Cuba oponen el arte abstracto censurado al arte figurativo del realismo socialista, y se convierten en una expresión de la libertad creativa de la protagonista. Lo íntimo y lo histórico se entrelazan, y el abstraccionismo se convierte en una expresión personal en ese preciso momento histórico y a la vez en una forma de arte que, como los cómics, se consideraba ideológicamente sospechosa y se censuraba. En *Adiós mi Habana*, igualmente, el contraste entre las actitudes privadas y las públicas establece ese contrapunto en el que lo íntimo se convierte en una instancia que clarifica y matiza lo histórico. Esa fractura reproduce, a su vez, el conflicto interno de Connie y lo contradictorio del proceso de transformación social que fue la revolución cubana. Estas narrativas parecen decir que, al partir, estamos siempre llegando, siempre construyendo otros espacios de memoria.

Bibliografía

- » ALDAMA, Frederick Luis; GONZÁLEZ, Christopher (2016). «Latino comic books past, present and future—a Primer». In: *Graphic Borders. Latino Comic Books, Past, Present and Future*. Austin: University of Texas Press, pp. 1-21.
- » CHUTE, Hillary L. (2016). *Disaster Drawn. Visual Witness, Comics, and Documentary Form*. Cambridge: Harvard University Press. <https://doi.org/10.4159/9780674495647>
- » CORTEZ, Jaime (2004). *Sexile*. http://transascity.org/files/history/Cortez_Jaime_-_Sexile.pdf [13-12-2019].
- » ECO, Umberto (1995). *Apocalípticos e integrados*. México, D. F.: Tusquets Editores.
- » KUNKA, Andrew J. (2017). *Autobiographical Comics*. New York: Bloomsbury Academics.
- » LOCKPEZ, Inverna; HASPIEL, Dean; VILLARRUBIA, José (2010). *Cuba: My Revolution*. New York: DC Comics.
- » MERINO, Ana; TULLIS, Brittany (2012). «The Sequential Art of Memory: The Testimonial Struggle of Comics in Spain.» *Memory and Its Discontents: Spanish Culture in the Early Twenty-First Century*. Ed. Luis Martín-Estudillo and Nicholas Spadaccini. *Hispanic Issues Online* 11, pp. 211-225. <https://conservancy.umn.edu/handle/11299/184372> [06/01/2020].
- » MERINO, Ana (2010). «Memory in Comics: Testimonial, Autobiographical and Historical Space in MAUS», *Transatlantica*. pp. 1-12. <http://journals.openedition.org/transatlantica/4941>, [06/01/2020].
- » MERINO, Ana (2003). *El cómic hispánico*. Madrid: Cátedra.
- » NEGRÓN-MUNTANER, Frances; MARTÍNEZ SAN MIGUEL, Yolanda (2007). «In search of Lourdes Casal's 'Anna Veldford'». *Social Text*, 25.3, pp. 57-84. <https://doi.org/10.1215/01642472-2007-005>
- » PADRÓN BLANCO, Juan (1989). *La historia de Elpidio Valdés*. La Habana: Editora Abril.
- » PONTE, Antonio José (2017). «Prólogo». In: *Adiós mi Habana*. Madrid: Verbum, pp. 13-14.
- » PORBÉN, Pedro (2015). «Revolución 'cómica': historietas y políticas de afectos en Cuba posrevolucionaria». *Iberoamericana* 15.57, pp. 117-130.
- » PUÑALES-ALPÍZAR, Damaris (2012). *Escrito en cirílico: el ideal soviético en la cultura cubana posnoventa*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- » REGALADO SOMEILLÁN, Yamilé (2005). «Visual Culture and the New Cuban Man: Examining a Core Force of the Cuban Revolution, 1959-1963». *International Journal of Comic Art* 7.2 Fall/Winter, pp. 164-197.
- » RISCO, Enrique del (2018). «Anna Veltfort, una mujer libre». *Enrisco*. <https://enrisco.blogspot.com/2018/02/anna-veltfort-una-mujer-libre.html> [14/12/2019].
- » VELTFORT, Anna (2017). *Adiós mi Habana: Las memorias de una gringa y su tiempo en los años revolucionarios de la década de los 60*. Madrid: Verbum.

Tania Pérez Cano

Department of Foreign Literature and Languages
LARTS 348
University of Massachusetts-Dartmouth
285 Old Westport Road
DARTMOUTH, MA 02747
Estados Unidos