

Historia y comunicación social

ISSN: 1137-0734

<http://dx.doi.org/10.5209/hics.69222>

El cómic cubano a lo largo de la historia: su papel en la consolidación del poder político y como instrumento de subversión¹.

Delia Contreras²

Recibido el: 3 de octubre de 2017. Aceptado: 30 de septiembre 2018.

Resumen. La historieta cubana emergió en el siglo XIX durante los años del dominio español. Desde entonces, este medio de expresión ha sido utilizado en los distintos períodos de la historia de Cuba, como un instrumento para la consolidación del poder político y como vehículo de subversión. En este contexto se realiza un breve recorrido por la historia del cómic o historieta cubana, durante el periodo colonial, neocolonial y revolucionario, con dos objetivos fundamentales: analizar la contribución de estas publicaciones a la permanencia del régimen político vigente, en el momento en que veían la luz e identificar aquellas historietas que se editaron de forma clandestina, con el propósito de erosionar las estructuras del orden establecido.

Palabras clave: Cómic político; historieta revolucionaria; propaganda; subversión.

[en] The Cuban comic strip throughout history: its role in the consolidation of political power and as an instrument of subversion

Abstract. The Cuban cartoon strip was born in the 19th century, during the years of Spanish domination. Since then, this means of expression has been used in different periods of the history of Cuba, as an instrument for the consolidation of political power and as a vehicle of subversion. In this study, we undertake a short review of the history of the Cuban cartoon or comic strip during the colonial, neo-colonial and revolutionary periods with two basic aims: to analyze the contribution these publications made to the permanence of prevailing regimes and to identify those cartoons that were edited clandestinely, with the aim of eroding the structures of established order.

Keywords: Cuban comic; revolutionary cartoon; propaganda; subversion.

Sumario: 1. Introducción. 2. Estado de la cuestión. 3. La emergencia de la historieta durante los años del dominio español. 4. Los cómics estadounidenses en la etapa neocolonial. 5. La historieta cubana en los albores de la revolución. 6. Conclusiones. 7. Bibliografía.

Cómo citar: Contreras, D. (2020) El cómic cubano a lo largo de la historia: su papel en la consolidación del poder político y como instrumento de subversión, *Historia y comunicación social* 25(1), 15-26.

1. Introducción

La historieta cubana constituye un tema de gran interés para los investigadores del género, porque en Cuba este medio icónico escrito se ha visto condicionado con frecuencia, por el contexto histórico y político del momento en que se publicaba. Por otra parte, en los diferentes períodos de la historia de Cuba, el cómic ha sido utilizado, en mayor o menor medida, como un instrumento de penetración ideológica en la población autóctona del país, con el fin de mantener las estructuras de poder existentes (Fernández, 2008) (Merino, 2011) (Catalá, 2011).

En este sentido, la historieta cubana podría responder a la tesis defendida por autores como Macallister, Gordon y Sewell según la cual el cómic, ya sea de forma directa o latente, posee siempre un componente

¹ Artículo escrito en el marco de los trabajos realizados en el Grupo de Investigación “Sociedades maleables: la influencia de las narrativas audiovisual y gráfica en el individuo” de la Universidad CEU San Pablo. Mi agradecimiento al escritor cubano Roberto Bonachea Entralgo por su búsqueda desinteresada de material para este artículo en las principales instituciones culturales de La Habana; al coleccionista cubano Roberto Hernández por facilitarme el acceso a todos los números de la revista *MI Barrio*, editada durante el período especial por los Comités de Defensa de la Revolución, que será objeto de una investigación ulterior y a Ángel Velasco, de la revista *Zunzún*, por su disponibilidad.

² Universidad CEU San Pablo de Madrid.
contreras.fhm@ceu.es

ideológico (2014). Argumento coincidente con la opinión del escritor británico de historietas Allan Moore, quien considera que “todos los cómics tienen en realidad un contenido político” (Sabin, 1993: 89).

Sorprende por todo ello que a pesar del indudable interés histórico, político, cultural e, incluso, sociológico de este tipo de publicaciones, exista tan poca información sobre la producción de historietas cubanas. En el coloquio sobre cómics celebrado en La Habana en 2016 bajo el título “Contar con arte”, ya se puso de manifiesto la escasa atención prestada a la conservación y catalogación de historietas y se enfatizó en que son muy pocos los cómics recopilados y clasificados en la actualidad (Unión de Periodistas de Cuba, 2016).

Para paliar esta deficiencia se realizó un llamamiento a todas las instituciones culturales del Estado, para que otorguen al “novenio arte” o “arte secuencial”, como prefiere denominarlo William Eisner, el reconocimiento que merece.

La escasa información existente sobre la historieta cubana y el nulo interés por su conservación no responden, sin embargo, a la larga tradición existente en Cuba sobre la producción y lectura de cómics. Ya en el siglo XIX, durante el régimen colonial español, aparecieron las primeras tiras de historietas de la mano del bilbaíno Víctor Patricio de Landaluze (Barrero, 2000; Mazonera, 2015). Posteriormente, durante el período republicano, los cómics estadounidenses invadieron la Isla como una de las muestras más visibles del colonialismo cultural ejercido por los Estados Unidos en Cuba, como en otros lugares del mundo (Rojas, 1997) (Catalá, 2011) (Rodríguez, 2015). En este contexto, a partir de la década de los 50 del siglo XX, comenzaron a editarse clandestinamente los primeros cómics revolucionario (Medina, 1981; Bunck, 1994; Witeck, 1999).

Teniendo en cuenta lo anteriormente expuesto, el objetivo de esta investigación es analizar los intentos de creación de una cultura autóctona del cómic cubano, para romper el monopolio ejercido por España y por los Estados Unidos, pero con un fin similar: utilizar la historieta como un instrumento de propaganda a favor de la revolución.

Para ello se realiza un breve recorrido por la historia del cómic o historieta cubana durante el período colonial, el neocolonial y el revolucionario, desde una doble vertiente analítica: por una parte, mediante el estudio de la contribución de estas publicaciones a la consolidación o permanencia del régimen político vigente, en el momento en que veían la luz y, por otra, a través de la identificación de las historietas que se publicaron en el mismo período de forma clandestina, con otra finalidad: la de erosionar las estructuras del poder establecido.

2. Estado de la cuestión

La literatura existente sobre el contenido ideológico del cómic y su papel político no es muy abundante, ya que este medio de expresión ha sido analizado fundamentalmente desde el punto de vista comunicativo (McCloud, 1993; Carrier, 2000), educacional (Segovia, 2012; Wright, 2001) y como fuente para el análisis histórico (Baker, 1984; Witeck, 1989).

También se han realizado investigaciones basadas en criterios artísticos (Coma, 1977; Carlin 2006), sociológicos y antropológicos (Adams, 1983).

La mayor parte de los autores que han focalizado sus estudios en la función del cómic desde una perspectiva ideológica coinciden en señalar que desde el triunfo de la revolución bolchevique en 1917, en los Estados Unidos empezó a utilizarse este medio de expresión para manifestar la repulsa a los ideales del marxismo leninismo, sentimiento que se agudizó durante los primeros años de la Segunda Guerra Mundial y de forma muy especial tras el inicio de la Guerra Fría en 1947. Otros, como Wright, destacan la contribución de estas publicaciones a la propaganda antinazi durante el conflicto bélico (2003: 30-33).

Son numerosos los investigadores del género que han vinculado su utilización con fines ideológicos y propagandísticos a los intereses norteamericanos. Para Fernández (2008) la repulsa al comunismo durante los años de la Guerra Fría se puso de manifiesto en los cómics estadounidenses de temáticas diversas: en los bélicos y de espionaje, en los de ciencia ficción y superhéroes, en los infantiles y educativos. Desde su óptica, aunque en numerosas ocasiones las críticas se llevaron a cabo mediante mensajes subliminales, el denominador común era presentar a los estadounidenses como salvadores del mundo, frente a la opresión y el totalitarismo del comunismo soviético.

El escritor chileno Ludovico Silva en *Teoría y Práctica de la Ideología* define los cómics estadounidenses como medios de comunicación ideológica que penetraron con tal intensidad en los espacios culturales de América Latina, que en estos países no fue posible configurar una industria autóctona sólida, a excepción de personajes como *Mafalda* en Argentina y *Los Supermachos* en México (1977: 3).

Dorfman y Mattelard en su famosa obra *How to read Donald Dusk: imperialist ideology in the Disney Comic* manifiestan que existe un intento de penetración ideológica encubierta en los personajes de Disney, con el fin de exportar no sólo los valores sociales y culturales de los Estados Unidos, sino también su modelo económico y político (1973: 47).

Otros autores al estudiar las implicaciones ideológicas del cómic han centrado sus análisis en la figura de los superhéroes. Así, por ejemplo, Umberto Eco en su artículo sobre *Superman* (1976) sostiene que la moral de los superhéroes estaba supeditada a los valores de la sociedad estadounidense y que, por lo tanto, su defensa

de la justicia no era más que un intento de evitar la transgresión del orden social establecido en los Estados Unidos. En la misma línea se expresaron Coogan (2002) en *Superhero: the secret origin of a banne* y Klock (2006) en *How to read superhero comics and why*.

Desde una perspectiva global, Strömberg (2010) analiza las distintas facetas propagandísticas del cómic vinculándolas a sus implicaciones políticas. Más recientemente, Macallister, Gordon y Sewell (2014) analizan el contenido ideológico del cómic desde diversos enfoques teóricos, tales como perspectiva de género, sociología política, valores culturales y modelo económico, arguyendo que la ideología en este tipo de publicaciones contribuye a legitimar los valores dominantes en la sociedad.

En cuanto a la historieta cubana, Ana Merino (2010; 2011) destaca los esfuerzos realizados por el gobierno castrista para borrar la influencia imperialista estadounidense en Cuba, a fin de crear una cultura autóctona del cómic que se adaptara al lenguaje revolucionario.

Catalá (2011) estudia la variante ideológica del cómic revolucionario, desde una doble perspectiva: la de la élite intelectual interesada en la independencia nacional y la de los artistas que deseaban crear una industria nacional del cómic, con el fin de construir una conciencia revolucionaria y movilizar a las masas.

Balboa (2009), Hernández y Piñero (2007) centran sus investigaciones en el humorismo gráfico cubano en los albores de la revolución en la misma línea de los autores anteriormente citados, destacando las tensiones entre el cómic estadounidense y el comunismo.

Desde una perspectiva diferente, Martínez (2008) en un interesante estudio sobre las consecuencias de la revolución en las instituciones culturales cubanas realiza un análisis pormenorizado de la normativa legal adoptada a partir de 1959, con el fin de determinar de qué forma la nueva legislación afectó al ámbito de las publicaciones, incluida la historieta.

3. La emergencia de la historieta durante los años del dominio español

Con anterioridad al primer conflicto por la independencia cubana, la denominada “guerra de los diez años” (1868-1878) iniciada por Carlos Manuel de Céspedes, los artistas españoles dominaban en Cuba el campo de la ilustración. Muchos de ellos, al proceder de la metrópolis, atacaron en sus obras con frecuencia las aspiraciones autóctonas de reformas e independencia en publicaciones de la época como *La Charanga* (1857-1859), *Juán Palomo* (1869-1874), *Don Junipero* (1864-1869) y, la más longeva, *El Moro Muza* (1859-1875).

La primera historieta española publicada en Cuba se editó en 1864 en el número 30 de *Don Junipero* con el título de “Todo sobre el mareo”, una serie secuencial de imágenes con texto explicativo al pie, dibujadas por el bilbaíno Víctor Patricio de Landaluce (Barrero, 2004: 87).



Figura 1: “Todo sobre el mareo”. Fuente: Barrero (2004)



Figura 2: Portada de *Don Junipero* 1862. Fuente: Barrero (2004)

Aunque Landaluce fue sobre todo un pintor costumbrista y satírico formado en Francia, que reflejó a través de sus caricaturas los personajes y ambientes populares de la sociedad cubana del siglo XIX (Mazorra, 2015), también es considerado en la actualidad uno de los precursores de la historieta cubana, un medio de expresión desconocido hasta mediados del siglo XIX en Cuba.

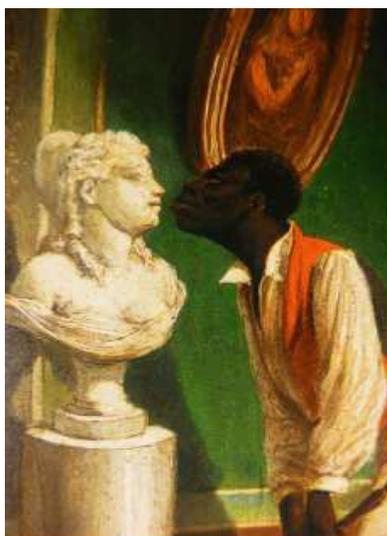


Figura 3: “Servidumbre de casa rica” (Landaluce). Fuente: Mazorra (2015).

Cuando comenzaron a emerger en la Isla los deseos independentistas de la población, el artista vasco que se había dedicado fundamentalmente a la sátira social empezó a expresar a través de sus caricaturas y de sus tiras cómicas el rechazo al independentismo y el apoyo al poder colonial, ensalzando a la alta burguesía española y ridiculizando a la población autóctona cubana (De Juan, 1982).

Durante este período se produjeron algunos intentos de publicación de viñetas que reflejaran los deseos independentistas de la población, pero no fue posible ya que la exigencia previa para ello era la obtención de un permiso otorgado por las autoridades coloniales, que se denegaba en caso de que afectara a los intereses de la metrópolis (Merino, 2011).

Podemos afirmar, por lo tanto, que el cómic ya comenzó a emerger en Cuba en el siglo XIX, como un instrumento de consolidación del poder político vigente. Sin embargo, la historieta cubana no empezó a desarrollarse verdaderamente como medio de expresión política, hasta que se iniciaron las guerras por la independencia en 1868 y 1895, ya que estos conflictos generaron la aparición de numerosos diarios subversivos, que incluyeron en su contenido las primeras tiras cómicas antiespañolas (Regalado, 2009: 50).

Durante la guerra de los diez años Carlos Manuel de Céspedes editó *El Cubano Libre* (1868-18719), considerado el órgano oficial de los independentistas, que suministraba información sobre lo acontecido en el frente. Entre las diversas secciones del periódico, subtítulo *Periódico Independiente de Cuba*, destacaban el Boletín de Guerra del “Gobierno de la República de Cuba en Armas” y el relato de las “criminales acciones colonialistas”, pero no existe evidencia documental de la inclusión de tiras cómicas en el rotativo (Ecured).

Años más tarde, en 1892, el icono de la independencia cubana José Martí comenzó a editar en Nueva York *Patria* (1892-1898), el diario oficial del Partido Revolucionario Cubano y el instrumento a través del cual Martí expuso sus posiciones políticas. El partido fue creado para constituir un frente único en la lucha contra España y en el primer número de *Patria*, José Martí manifestaba su deseo de que el diario contribuyera a unir a “los hombres buenos y útiles de todas las procedencias que persisten en el sacrificio de la emancipación o se inician sinceramente en él” (Romero, 2012: 4).

En 1897, Enrique Hernández Mirayes, que había formado parte de la redacción del rotativo fundado por Martí comenzó a dirigir en Nueva York *Cajarájicara*, con el subtítulo de *Batalla Semanal contra España*. Se trataba de una publicación dirigida a los inmigrantes cubanos residentes en los Estados Unidos, que incluía en su contenido tiras cómicas antiespañolas (Bazal, 1989: 12).

La aparición de *Cajarájicara* coincidió con la llegada de Valeriano Weyler a La Habana, hecho que provocó grandes transformaciones en el ámbito de las publicaciones editadas en Cuba, ya que fueron prohibidas tanto la prensa antiespañola como las historietas políticas del mismo signo. En estas circunstancias se incrementó la importancia de las ediciones cubanas en los Estados Unidos, como medio de expresión en el que canalizar la protesta contra el régimen español (Regalado, 2009: 50).

Tanto el diario *Patria* como *Cajarájicara* se encuentran entre los primeros ejemplares de publicaciones cubanas editadas en el exterior, con el fin de propagar el espíritu nacionalista y la causa independentista contra el régimen español.

A partir de 1897 aumentaron de forma significativa las tiras antiespañolas en la prensa rebelde y su creciente popularidad en este período evidenció la eficacia del cómic político, como medio de expresión y propaganda.

Cuando se produjo la derrota de los españoles en Cuba en diciembre de 1898 ya existían 88 publicaciones independentistas cubanas en el exterior, la mayor parte editadas en los Estados Unidos, pero también en

México, Venezuela, Colombia, Guatemala, Costa Rica y Francia, y la mayor parte de ellas incluían en sus páginas viñetas independentistas contrarias al poder colonial (Llaverías, 1959: 23).

4. Los cómics estadounidenses en la etapa neocolonial

Una vez lograda la independencia de España en 1898, Cuba se convirtió en un protectorado de los Estados Unidos, *de iure* en virtud de la enmienda Platt, contenida en la primera Constitución de Cuba como Estado independiente de 1901 y, de facto, a partir de la derogación de dicha enmienda, en 1934. En virtud de la misma el gobierno estadounidense podría controlar la economía cubana, así como su política interna e internacional.

Todo ello, aderezado con un colonialismo cultural que Estados Unidos ejerció en todos aquellos países que estaban bajo su dominio influencia. De esta forma, el cómic estadounidense también fue utilizado como un instrumento del expansionismo político e ideológico de los Estados Unidos, de manera muy especial en el ámbito latinoamericano (Klock, 2002) (Fernández, 2008) (Hernández, 2009).

Con el establecimiento de la República, los cómics procedentes de los Estados Unidos inundaron los periódicos cubanos exponiendo a sus lectores un nuevo *way of life*, muy diferente al imperante en Cuba durante el período colonial e, implícitamente, como señala Ana Merino, inculcaron la apreciación por el género a los futuros dibujantes revolucionarios de historietas (2011: 226).

En los años 20 y 30 del siglo XX, sindicatos como United Features Syndicate y Kings Features, de Randolph Hearst tradujeron al español tiras cómicas norteamericanas para su posterior distribución en periódicos cubanos, a muy bajo precio. Entre ellos, tiras populares como *Yellow Kid* de Richard Pelton, *Tarzan* de Edgar Rice, *Popeye* de Segar, *Pato Donald* de Disney, *Superman* de Jerry Siegel, *The Spirit* de William Eisner y *Flash Gordon* de Alex Raymond que se publicaron en los principales diarios cubanos del momento: *El Mundo*, *El País*, *Información* y *Diario de la Marina* (Regalado, 2009: 51).

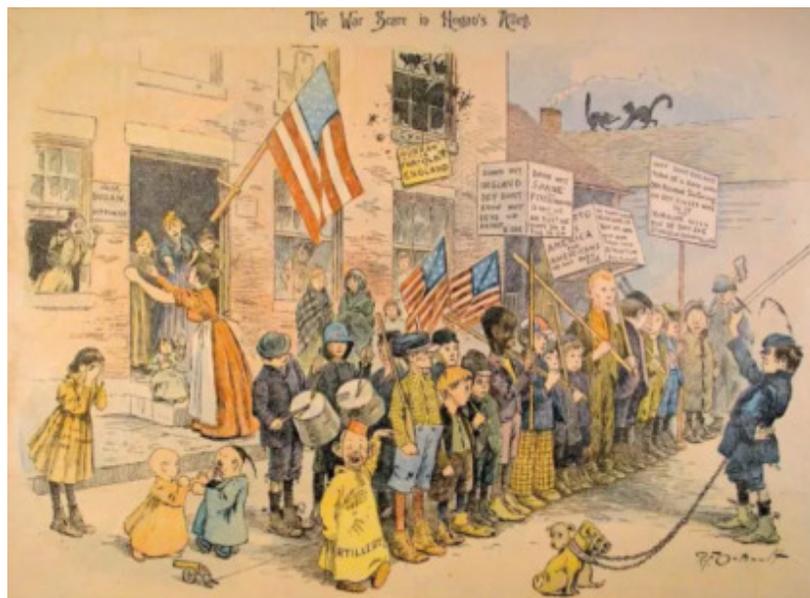


Figura 4. *Yellow Kids*, considerado el primer comic de la historia. Fuente: Outcault, R. F. (1995: 51)

En la década de los años 20 coincidiendo con la inclusión de tiras cómicas estadounidenses en los rotativos cubanos, concretamente a partir de 1927 se produjeron algunos intentos de publicar historietas, como réplica a los cómics procedentes de los Estados Unidos. Aunque algunas de ellas vieron la luz en diarios como *El Cubano Libre* o revistas como *El Curioso Cubano* de Heriberto Porte Vilá, muchos de los esfuerzos realizados resultaron infructuosos, ya que era difícil competir con las tiras norteamericanas por su bajo precio (Rodríguez, 2015). Si bien algunos autores autóctonos de historietas lucharon con vehemencia por encontrar un espacio para sus creaciones, no fue posible la configuración de una industria nacional sobre el noveno arte.

No obstante, siguiendo la tradición europea de edición de revistas satíricas ilustradas, en la primera mitad del siglo XX tanto el humor gráfico, como las caricaturas y los cómics fueron alcanzando en Cuba un mayor protagonismo. Así, por ejemplo, en la revista *Bohemia* desde 1915 hasta 1922 se publicó el cómic “Aventuras de Pepito y Rocamora” de Pedro Valer que firmaba con el pseudónimo de Peter Relav; en 1932 y 1933 se publicó la historieta “Bola de Nieve, Mango Macho y Cascarita” de Horacio Rodríguez en *Carteles*, protagonizada por tres niños negros y, entre 1936 y 1939 en el suplemento *Revista Rosa* del diario *El Avance*

Criollo, la historieta “José Dolores” de Rafael Fornés, cuyo protagonista también era un hombre de color, para reflejar la multirracialidad de la sociedad cubana (Catalá, 2011: 142).



Figura 5. “Bola de Nieve, Mango, Macho y Cascarita” (1934). Fuente: Comiclopedia (Historietas Cubanas)

Los tres autores tenían en común el deseo de crear una cultura autóctona del cómic e idearon personajes populares que reflejaban la idiosincrasia del pueblo cubano, pero sus historietas carecieron de contenido ideológico, aunque ponían de manifiesto la situación de penuria generalizada de una parte de la sociedad cubana.

En cuanto a los cómics norteamericanos que se publicaron en Cuba durante el período republicano (1902-1959), ya desde el triunfo de la revolución bolchevique en 1917 habían comenzado a emerger en sus páginas las críticas al comunismo. Al año siguiente de este acontecimiento histórico que provocó grandes transformaciones en el orden internacional vigente, en los Estados Unidos se adoptó la denominada Sedition Act, con el fin de perseguir cualquier actividad considerada subversiva por la Administración Wilson y, entre ellas: la publicación de cualquier escrito y por cualquier medio, que cuestionara la forma de Gobierno o la Constitución de los Estados Unidos de América (Fernández, 2008). Con ello se pretendía garantizar la salvaguarda de los valores y principios constitucionales.

El nombramiento de Stalin como presidente de la Unión Soviética tras la muerte de Lenin en 1924, exacerbó los ánimos anticomunistas en el país norteamericano. Los métodos totalitarios del nuevo dirigente, la represión política que protagonizó y sus afanes expansionistas causaron repulsa y temor en gran parte de la opinión pública norteamericana. Todo ello tendría una amplia repercusión en los medios de comunicación social y en la industria cultural y, como parte de ella, los cómics también mostraron su repulsa a los principios comunistas durante el período estalinista, de forma muy especial tras el inicio de la guerra de Corea en 1950 (Knowles, 2007).

Incluso el icono por excelencia de los superhéroes norteamericanos *Superman* se implicó en la lucha contra el comunismo, al llevar a Stalin junto a Hitler a la sede de la Sociedad de Naciones en Ginebra, para que los jueces de su Tribunal Internacional de Justicia les obligara a poner fin al conflicto bélico. Este cómic apareció en 1940 en la revista *Look* y en esos momentos Stalin y Hitler habían creado ciertos vínculos a través del pacto de No Agresión de 1939 (Fernández, 2008: 4).



Figura 8. Superman en la Sociedad de Naciones. Fuente: Fernández (2008:4).

Sobre la repercusión y la influencia ideológica de los cómics estadounidenses en los países de América Latina durante el período de la Guerra Fría se han pronunciado diversos autores. Ludovico Silva en *Teoría y Práctica de la Ideología* define los cómics estadounidenses como “medios de diversión en apariencia y medios de comunicación ideológica en su estructura” (1977: 3). Para este autor de origen chileno a excepción de *Mafalda* del argentino Quino y *Los Supermachos* del mejicano Rius, en América Latina el resto de cómics “no son otra cosa que un sutil modo gravitación ideológica de Estado Unidos sobre nuestros países” (1977: 33).

Dorfman y Mattelard, en su obra *How to read Donald Duck* manifiestan que existe una penetración ideológica encubierta, en las historietas procedentes de los Estados Unidos y que con este fin las viñetas de Disney fueron publicadas en más de cinco mil diarios en todo el mundo, traducidas en más de treinta idiomas, leídas en más de cien países y distribuidas en América Latina a través de la editorial *Zig Zag* (1973: 47). Los autores concluyen que a través de los personajes de la serie, Disney trata de exportar no solo los valores culturales, sino también los políticos y económicos de la sociedad norteamericana.



Figura 7: Tira cómica de Pato Donald incluida por Dorfman y Matterald en su libro *Como leer al Pato Donald*, versión española (p.34) como muestra del interés de los Estados Unidos de exportar al mundo su modelo capitalista.

Por lo anteriormente expuesto podemos concluir que en el período anterior al triunfo de la revolución castrista en 1959, ya existía en Cuba una cultura de la historieta sólidamente afianzada en la población, debido a la publicación masiva de cómics estadounidenses durante el período republicano.

A partir de 1953 coincidiendo con el primer intento de derrocar al dictador Fulgencio Batista comenzaron a distribuirse con escasez de medio y de forma clandestina las primeras historietas revolucionarias, que contrariamente a las que se editaron en la década de los años 20 y 30 no estuvieron exentas de contenido ideológico. Años más tarde, tras el triunfo de la revolución castrista, se produjeron en Cuba las tensiones lógicas en el contexto de la Guerra Fría, entre el cómic procedente de los Estados Unidos y el comunismo (Hernández y Piñero, 2007; Balboa, 2009).

5. La historieta cubana en los albores de la revolución

Con anterioridad al triunfo de la revolución castrista en 1959 ya se editaron en Cuba los primeros cómics revolucionarios, con dos objetivos fundamentales: poner fin al monopolio “imperialista” estadounidense en este tipo de publicaciones y transmitir los ideales de la revolución. Podemos afirmar, por lo tanto, que los rebeldes que derrocaron a Fulgencio Batista supieron aprovechar el potencial de la historieta, como instrumento de propaganda a favor de las actividades de subversión política contra el régimen establecido.

Entre las tiras cómicas más populares del período prerrevolucionario destacan *Pucho y sus perrerías* y *Julio 26*. La primera de ellas fue creada por Virgilio Martínez y Marcos Behmeras, dos de los historietistas cubanos más reconocidos. Comenzó a publicarse en el año 1955 en la revista clandestina *Mella*, que inició su andadura en 1944 como órgano de la Juventud Socialista. En un principio contaba con cuatro viñetas, pero rápidamente aumentó su espacio en la revista .

A través de *Pucho*, Virgilio Martínez, que en aquellos años firmaba con el pseudónimo de Laura para evitar las represalias del régimen, criticó y ridiculizó no sólo a Fulgencio Batista, sino también a otros dictadores latinoamericanos de la época (Balboa, 2009: 1).



Figura 8. Pucho y sus perrerías. N° 58. Fuente: ejemplar cedido por el coleccionista cubano Roberto Hernández

Tres años después de la aparición de Pucho, en 1958 comenzó a publicarse clandestinamente en Sierra Maestra la revista *El Cubano Libre*, que incluía la tira de historieta *Julito 26*. El nombre del personaje conmemoraba el asalto al cuartel de Moncada, en Santiago de Cuba, llevado a cabo por Fidel Castro y otros jóvenes revolucionarios el 26 de julio de 1953, en lo que pretendía ser el inicio de una revuelta contra la dictadura de Batista.

El guerrillero Santiago Armada, encargado en Sierra Maestra de dibujar los mapas de las zonas de combate, fue el creador del personaje *Julito 26*, cuya misión consistió en informar de los avatares de la vida en el frente y reflejar el día a día de la lucha revolucionaria. Para dotar a la historieta de una mayor carga propagandística, su creador decidió vestir al personaje con el atuendo revolucionario: uniforme guerrillero, barba y boina. Las ilustraciones se componían de trazos muy simples y los textos aparecían al pie o en globos sobre el dibujo.



Figura 9. *Julito 26* (1958). Fuente: Comicipedia (Historietas cubanas)

Aparte de las historietas mencionadas, Virgilio Martínez y Marcos Behemeras también publicaron en la revista clandestina *Mella Luis* y sus amigos; Santiago Armada en *El Cubano Libre*, Juan Casquito y René de la Nuez en la revista *Zig Zag*, Loquito en 1956 (Ecured). Estas historietas tenían en común el deseo de reflejar el sufrimiento de la población cubana debido a las arbitrariedades de gobiernos foráneos. De esta forma sus autores trataban de colaborar en la lucha clandestina por la independencia nacional.

El triunfo de la revolución castrista en 1959, marcó un antes y un después en el contenido de las historietas políticas. Si con anterioridad a este acontecimiento histórico, la historieta había sido utilizada como un medio en el que canalizar el descontento por la situación política del país dependiente de una potencia extranjera, a partir de entonces se convirtió en un instrumento de propaganda a favor de los cambios de toda índole, que se llevaron a cabo tras el derrocamiento de Fulgencio Batista.

Pero las transformaciones acaecidas en los ámbitos económico, político y social también afectaron al ámbito de la cultura. Tras el triunfo revolucionario de 1959 el nuevo gobierno prohibió la inclusión de tiras cómicas estadounidenses en los rotativos cubanos y creó un entramado de organizaciones estatales, cuya misión era velar por el respeto de los principios de la revolución, destacando entre ellas el Consejo Nacional de la Cultura (Martínez, 2008: 3).

De esta forma las instituciones culturales del Estado comenzaron a desempeñar una función política, ya que uno de sus principales objetivos era lograr que todas las creaciones culturales y artísticas estuvieran vinculadas a los objetivos del nuevo régimen (Acanda, 1996: 93). Los intelectuales cubanos tuvieron que ceñirse por lo tanto a las normas establecidas, contribuyendo de esta forma a la creación de una cultura militante.

Con este propósito se instauró en Cuba una gran censura y se inició la intervención estatal en el espacio público (Weiss, 1985: 11). En 1961 Fidel Castro sentó las bases de la política cultural cubana, en su famoso discurso “Palabras a los intelectuales”:

“La revolución debe actuar de tal manera que todos los artistas e intelectuales que no sean genuinamente revolucionarios encuentren un campo en el que trabajar y que su espíritu creador tenga libertad para expresarse, dentro de la Revolución” (Castro, 1961: 8).

A partir de 1961, la concepción ideológica de la cultura del gobierno revolucionario limitó ampliamente la libertad de expresión: se podía estar a favor de la revolución, pero no se admitía ninguna manifestación contraria a sus fines. Algunas publicaciones como *Zig Zag* fueron víctimas de la censura del régimen. La revista, con más de veinte años de trayectoria en humorismo gráfico no supo adaptarse a la nueva situación política y en 1960 cerró sus puertas.

En los primeros años de existencia del nuevo régimen, el cómic sufrió además cierto rechazo institucional. Raúl Castro llegó a afirmar que este medio de expresión, junto al cine, la radio y la televisión propiciaban “una atmósfera conformista, procapitalista y antirrevolucionaria” (Merino, 2011: 228). En este contexto el gobierno castrista trató de eliminar la influencia “imperialista” estadounidense en Cuba, para crear una cultura autóctona del cómic que sirviera como instrumento de propaganda de los ideales de la revolución (Bunck, 1994: 4).

Este hecho provocó una serie de enfrentamientos en el plano ideológico, que desembocó en la emigración masivo de aquellos que no aceptaban al nuevo gobierno. Entre ellos dibujantes de historietas como Valdés Díaz, Wilson y Rosen. Muchos otros, sin embargo, aceptaron el proceso y se incorporaron a él entendiendo que los cambios producidos respecto al período de Batista eran muy positivos (Hart, 1978).

Personajes de la historieta prerrevolucionaria como *Pucho* y *Julito 16*, cambiaron su mensaje anterior a 1959, para alabar las reformas de toda índole que se llevaron a cabo en Cuba: la Ley de Reforma Agraria de 1959 en virtud de la cual se expropiaron los grandes latifundios, para repartirlos entre cooperativas de campesinos de control estatal; la gran campaña de alfabetización para erradicar el analfabetismo; la recuperación del control estatal de la economía, tras la expropiación de las empresas estadounidense; las medidas contra el juego o la rebaja de los alquileres.



Figura 9. *Julito 26*. Fuente: (Balboa, 2009:2).

Pero los historietistas cubanos no solo centraron sus esfuerzos en alabar las medidas del nuevo gobierno, además del cómic de contenido político mientras la revolución se consolidaba en publicaciones periódicas como *El Muñe*, *Pioneros*, *Cómicos* y *Zunzún* se editaron historietas de ciencia ficción, de aventuras y humorísticas. Por otra parte, algunos autores aprovecharon el nuevo contexto político para tomarse la revancha contra el colonialismo español y el imperialismo estadounidense. Así surgieron nuevos personajes como *Elpidio Valdés* y *Supertiñosa*.

Supertiñosa, creada por Behemera y Martínez en 1959 fue concebida como una parodia del superhéroe por excelencia de los cómics estadounidenses: Superman. Aterrizó en la tierra en agosto de 1959 procedente del planeta Paketón. En su vida real, el personaje trabaja como periodista en el diario anticastrista *Lingote Expres* con el nombre de Pancho Tareco. En los diferentes episodios de la historieta, *Supertiñosa* lleva a cabo importantes misiones contra la “Isla Roja” para la CIA, el Pentágono y el FBI, aunque éstas siempre fracasan debido a la ineficacia de las tres instituciones.



Figura 11. *Supertiñosa*. N° octubre 1959. Fuente: ejemplar cedido por el escritor cubano Roberto Bonaecha.

En cuanto *Elpidio Valdés* de Juan Padrón inició su andadura en 1970 y nueve años más tarde pasó a la animación.



Figura 10. Esbozo de Elpidio Valdés. Fuente: (Pérez, 2001: 134)

Elpidio, coronel mambí, perteneció al ejército guerrillero que en el siglo XIX luchó en las guerras contra España. La historieta destaca el papel de la mujer en la lucha por la independencia nacional a través del personaje de María Silva, pareja de Valdés y narra el proceso mediante el cual la sociedad criolla se fue distanciando de sus colonizadores españoles. Estos últimos aparecen siempre ridiculizado y descritos como personas torpes, que hablan con un marcado acento andaluz y que se encuentran muy por debajo de la inteligencia y astucia de los libertadores cubanos (Elvy, 201: 3).

6. Conclusiones

En cuanto a las implicaciones políticas del cómic y sus fines propagandísticos podemos afirmar que en el caso de la historieta cubana ha sido utilizada a lo largo de la historia como un instrumento para la consolidación del régimen político vigente y como instrumento de subversión, contra el orden establecido.

Este tipo de publicaciones, tanto las oficiales como las clandestinas han dejado un gran legado para la historia de Cuba, al reflejar en sus páginas las batallas políticas que forjaron la identidad del país como Nación.

Durante los años del dominio español, las autoridades coloniales se adjudicaron la potestad de prohibir toda publicación contraria a sus intereses, lo que ahogó cualquier intento de difusión de viñetas favorables a

la independencia nacional. Sin embargo, la edición por parte de exiliados cubanos de prensa independentista y de tiras cómicas antiespañolas en Nueva York y en otros lugares del mundo, comenzó a evidenciar en el siglo XIX la importancia del cómic político, como instrumento de subversión y propaganda.

En el período republicano, los sindicatos United Features Syndicate y Kings Features distribuyeron en Cuba, a muy bajo precio, tiras cómicas estadounidenses para su posterior publicación en los rotativos cubanos, exponiendo a sus lectores un nuevo sistema de valores, muy diferente al imperante en Cuba durante el período colonial. En esta etapa, aunque Cuba se había convertido teóricamente en un país independiente, no fue posible consolidar una industria nacional sobre el noveno arte, debido a la fuerte competencia de los cómics norteamericanos.

Ya en la década de los cincuenta del siglo XX comenzaron a distribuirse clandestinamente las primeras historietas revolucionarias, para poner fin al monopolio de los Estados Unidos en este tipo de publicaciones y transmitir los ideales de la revolución. Aunque los rebeldes de Sierra Maestra aprovecharon el potencial de la historieta como instrumento de propaganda contra la dictadura de Batista, cuando triunfó la revolución en 1959 surgió cierto recelo institucional hacia este medio de expresión iconográfico, al ser considerado un instrumento de penetración ideológica del imperialismo.

En este contexto, a partir de entonces se intentó borrar cualquier vestigio de la influencia estadounidense en la cultura cubana, para crear una industria autóctona del cómic que contribuyera a consolidar el nuevo orden político establecido en 1959. De esta forma, los historietistas cubanos tuvieron que aceptar las normas aprobadas en el marco de la política cultural del nuevo régimen, y se vieron obligados a adaptar sus creaciones a los fines propagandísticos del gobierno de Fidel Castro. Algunos lo hicieron con la convicción de que se iniciaría en Cuba una nueva era; otros simplemente se adaptaron a las nuevas circunstancias políticas y, aquellos que no se identificaron con los ideales de la revolución, se vieron obligados a abandonar el país.

7. Referencias bibliográficas

- Adams, K. (1983). The greatest american hero. Ideals and familiar experiences, *The Journal of Psychoanalytic Anthropology*. 6 (4), pp. 345-412.
- Acanda, J.L. (1996). "Sociedad civil y hegemonía", *Temas* (6), La Habana, pp. 87-93.
- Balboa, M. (2009). "El humor gráfico en los albores de la revolución cubana (1959-1962). Legitimación de un proceso", *Caliban. Revista Cubana de Pensamiento e Historia*, Abril-Junio, pp. 2-14.
- Barrero, M. (2004). "El origen de la historieta española en Cuba. Landaluz, pionero de un nuevo discurso iconográfico latinoamericano", *Revista Latinoamericana de Estudios sobre la Historieta*, vol.4, nº14, pp. 65-97.
- Baker, M. (1989). *Comics: ideology, power and the critics*. Manchester. Ed: Manchester University Press.
- Bunck, J.M. (1994). *Fidel Castro and the Quest for a Revolutionary Culture in Cuba*. Pennsylvania State University Press.
- Carrier, D. (2000). *The aesthetics of comics*. Pennsylvania University Press.
- Castro, F. (1961). Incluido en el Discurso del Primer Congreso de Artistas y Escritores de Cuba. La Habana.
- Catalá, J. (2011). "From suspicion to recognition: 50 years of comics in Cuba", *Journal of Latin American Cultural Studies*, Volume 20, 2011, Issue 2, pp. 130-160.
- Coma, J. (1977). *Los cómics: un arte del siglo XX*. Guadarrama. Ed. Punto Omega.
- Cooagan, P. (2006). *Superhero. The Secret Origin of a Game*. Austin. M. Brain Books.
- De Juan, A. (1982). "Caricaturas de la República". *Letras Cubanas*, 4. La Habana.
- De Juan, A. (1998). "El 98 y Cuba: caricatura de una independencia" en *La gráfica política del 98*. Madrid, CEEXCI.
- Dorfman, D. y Mittellard, A. (1984). *How to read Donal Duck: imperialist ideology in the Disney Comic*. New York: I. G. Editions.
- Eco, U. (1976). "Le mythe de Superman" en COVIN, M. FRESNAULT, R. y TOUSSAINT, B (coord.) *Communication* Nº 24, 1976 (ejemplar dedicado a "La bande dessinée et son discours") pp. 24-40.
- Elvy, J. (2001). "Elpidio Valdés: un espejo de nacionalismo. Identidad y Memoria Histórica en Cuba", *Revista Latinoamericana de Estudios sobre la Historieta*, nº 30, pp. 3-16.
- Fernández, I. (2008). "Miedo rojo. Las tensiones entre el cómic estadounidense y el comunismo". *Tebeosfera*, 2008, 2º época-10.
- Hart, A. (1989). "Ideología y Cultura en la historia de la nación cubana". *Cultura e Identidad Nacional*. Ministerio de Cultura, La Habana.
- Hernández, A. y Piñero, J.A. (2007). *Historia del humor gráfico en Cuba*. Lleida: Milenio.
- Klock, G. (2002). *How to read Superhero Comics and why*. New York and London: Continuum.
- Knowles, C. (2007). *The secret history of Comic Books Heroes*, Reed Wheel/Weiser, San Francisco 2007, pp. 138 y ss.
- Llaverías, J. (1959). *Contribución a la historia de la prensa periódica*. Publicaciones del Archivo Nacional de Cuba, XL VIII, La Habana.
- McCloud, C. (1993). *Understanding Comics*. Northampton. K. Sink Press.

- Martínez, G. (2008). "Dialéctica del cambio. La huella de la revolución en las instituciones culturales cubanas: 1959-1962", *Perfiles de la cultura cubana*, enero-abril 2008.
- Matthew, P.; Sewell, E. y Gordon, I. (2001). "Introducing Comics and Ideology" en Matthew, P.; Sewell, E. y Gordon, I. (Coord.) *Comics and Ideology*. NY: Peter Lang.
- Mazorra, J. (2015). "Victor Patricio de Landaluze. El pintor costumbrista vasco que quedó cautivado de la belleza de Cuba", *Revista Latinoamericana de Estudios*, julio de 2015.
- Merino, A. (2003). *El cómic hispánico*. Madrid. Cátedra.
- Merino, A. (2010). "La revista "C-Línea" y la investigación de los cómics en Cuba". *Leer* (Año XXVI), 211 98-9.
- Merino, A. (2011). "Visiones Cubanas del Cómic a través de Revistas". *Revista Latinoamericana*. Vol. LXXVII, N° 234, Enero-Marzo 2011, pp. 225-234.
- Oliver, M. (1981). "La historieta revolucionaria: un tema polémico" *Propaganda* N° 33, La Habana.
- Outcault R. F. *The Yellow Kid: A Centennial Celebration of the Kid Who Started the Comics*. Northampton, Mass.: Kitchen Sink Press, 1995.
- Pérez, M. (2001). "La historieta y el cine de animación". *Revista Latinamericana de Estudios sobre la Historieta*. Vol. 1 n°2, Junio 2001 pp. 131-136.
- Regalado, Y. (2009). *The Cartooned Revolution: images and the revolutionary citizen in Cuba: 1959-1953*. Ph. D. University of Maryland.
- Rodríguez, J. (2015). "La mirada del Norte: la visión norteamericana a través del cómic books estadounidense (1938-1962)". *Pecaria del Sur. Revista de Pensamiento Crítico Latinoamericano*. Abril 2015.
- Rojas, M. (1997). "Los héroes están fatigados: el cómic cien años después". *Casa De las Américas*, V. 207, pp. 5-24.
- Romero, F. (2001). Editorial. "*Revista Latinoamericana de Estudios sobre la Historieta*", n° 1.
- Sabin, R. (1993). *Adult Comics. An Introduction*. London and New York: Routledge.
- Segovia, B. (2012). "La adquisición de la competencia narrativa del comic a través de la escuela primaria". *Revista Complutense de Educación*. Vol. 23 n°2, pp. 375-399.
- Stromberg, F. (2010). *Comic Art Propaganda. A Graphic History*. Nueva York. St, Martin's Griffin. pp. 62-87 y 152-171.
- Silva, L. (1977). "Los cómics y su ideología vistos del revés" en SILVA, L. *Teoría y Práctica de la Ideología*. Ed Nuestro Tiempo.
- Tomlinson, J. (2002). *Cultural Imperialism. A Critical Introduction*. London, New York, Ed Continuum.
- Weiss, J. (1985). "The emergence of popular culture". En *Cuba: Twenty-Five Years of Revolution, 1959-1984*, London: Praeger, pp.117-133.
- Wright, B (2001). *Comic book: the transformation of youth culture in America*. John Hopkins University Press.
- Witek, J. (1989). *Comics books as history*. Jackson, MS: University Press of Mississippi.
- Witek, J. (1999). "Comic criticism in the United States: a brief historical survey. *International Journal of Comic Art*, 1 (1), pp. 4-16.

Recursos web

Comiclopedia. Historietas cubanas. Disponible en: <https://www.lambiek.net/comiclopedia.html>

Ecured. Disponible en <https://www.ecured.cu/>

Unión de Periodistas de Cuba (2016). Sobre el coloquio "Contar con Arte" disponible en www.cubasi.cu/cubasi-noticias-cuba.../47607-contar-con-arte