

***Athena*: nuevas armas para una diosa
antigua, o los nuevos territorios de
la historieta cubana**

Tania Pérez Cano*



123-145

Resumen

Este trabajo analiza el *webcomic Athena*, de Yussuán Remolina Amador “Just-Swamp” y Daniel Cruces-Pérez, como síntoma y resultado de la transnacionalización de la cultura cubana que empieza a producirse en los años 90 del siglo XX. Después de la caída del Muro de Berlín y la desaparición del bloque socialista de Europa del Este, las generaciones más jóvenes de historietistas cubanos se distancian de las limitaciones y los patrones político-ideológicos que definieron al cómic en Cuba después de la Revolución de 1959. Las nuevas temáticas

Abstract

This paper analyzes the *webcomic Athena*, by Yussuán Remolina Amador “Just-Swamp” and Daniel Cruces-Pérez, as both a symptom and a result of the transnationalization process that Cuban culture started to undergo during the 1990s. After the fall of the Berlin Wall and the Socialist European bloc, the younger generations of Cuban cartoonists distanced themselves from the limitations and political and ideological patterns that defined the sequential art after the Revolution of 1959. The new formats and topics of Cuban comics are explored in this

* Universidad de Massachusetts-Dartmouth. Correo electrónico: tperezcano@umassd.edu.

y formatos de la historieta cubana se exploran a través de entrevistas con los creadores y de un análisis comparativo entre el contexto de los años 90 del pasado siglo y el presente. Algunos de los aspectos que se tienen en cuenta para el análisis son la crisis económica durante el llamado Período Especial, el movimiento migratorio masivo que se produce en esos años y, sobre todo, el surgimiento de un espacio transnacional en el que el acceso a internet y las redes sociales juegan un papel fundamental.

Palabras clave

cómic
transnacionalidad
Cuba

article through interviews with the creators and a comparative analysis between the 1990s context and the present. Some of the aspects taken into account are the economic crisis during the so-called “Special Period”, the massive migratory movement that happened then, and above all, the emergence of a transnational space in which Internet and social media play an important role.

Keywords

comics
transnationality
Cuba

Fecha de recepción

8 de julio de 2020

Aceptado para su publicación

12 de marzo de 2021

Después de la caída del Muro de Berlín, la consiguiente crisis del Estado-nación en Cuba y el tránsito hacia una sociedad post-nacional y post-revolucionaria, se produce, como señala Rafael Rojas en *Tumbas sin sosiego* (2006), un tránsito hacia lo transnacional¹ en la cultura cubana. En su libro, Rojas se centra en la narrativa, la poesía, el ensayo y las artes plásticas para exponer su análisis de ese cambio en la isla. En este trabajo me interesa examinar cómo se produce en el cómic un proceso semejante. En este sentido, para la historieta cubana, la migración masiva de artistas en los años 90 del siglo XX, el surgimiento y expansión de un territorio virtual en el cual se produce la comunicación con los lectores, se promociona y se crea el cómic, además del renovado interés por la narración secuencial de los creadores nacidos en los años 80 y posteriores, señalan nuevas vías para la renovación del medio.

El cómic, como cualquier expresión artística, es influido por las condiciones materiales, el desarrollo tecnológico, las políticas institucionales y el sistema cultural en el que se insertan los creadores. Ana Merino, en *El cómic hispánico*, señala que el creador de cómics es un intelectual “masivo y popular”:

Masivo, porque su obra se difunde en el contexto de la cultura de masas, y sigue sus pautas, y tiene una dependencia de la tecnología de dicha cultura. Popular, porque se formula en el espacio de lo artesano y con herramientas tradicionales, papel, tinta, plumilla, lápiz. El guión se escribe, luego se dibuja, hay un proceso artesano y manual indispensable (Merino, 2003: 13).

Desde los años 90 del siglo XX, la expansión de internet trae consigo la aparición de los primeros *webcomics*, o cómics que se publican y existen primordialmente en la web, aunque también pueden publicarse en formato papel. Scott McCloud señala, en *Reinventing Comics*, las infinitas posibilidades que lo digital trae para la historieta: “En el medio digital, el cómic puede tener virtualmente cualquier tamaño y forma” (McCloud, 2000: 223)². Hasta el día de hoy, esas posibilidades han seguido expandiéndose, y la web se ha convertido en un medio indispensable para los historietistas, no solo por la posibilidad de utilizar el “lienzo infinito” que ofrece el medio digital, sino para promocionar su obra, acceder a los lectores, al mercado y al intercambio con otros creadores.

En el acápite siguiente se evalúa el impacto de la crisis ocasionada por la desaparición del bloque socialista de Europa del Este en la industria del cómic en Cuba, en los años 90, así como de las políticas y discursos que se implementan sobre el medio.

¹ Para el análisis de la relación entre migración y transnacionalidad, cfr. Zarza (2013).

² Todas las traducciones del inglés son propias.

Los años 90 y la industria del cómic en Cuba: antecedentes y diagnóstico

El cómic y las artes gráficas ocupan un lugar central, después del triunfo de la Revolución de 1959, como formas de propaganda y educación de las masas en los nuevos usos revolucionarios, como crítica del “pasado burgués” y como forma de promoción de los cambios y nuevas tareas que asumía el pueblo, como la Campaña de Alfabetización o las movilizaciones masivas de trabajo voluntario. El cómic se percibía como un medio eficaz para promover los comportamientos asociados con el “hombre nuevo”³, como un arma ideológica en el enfrentamiento con los modelos norteamericanos —lo cual se advierte, por ejemplo, en el personaje de Supertiñosa, una parodia de Superman, creada por Marcos Behemaras y Virgilio Martínez—. Supertiñosa, desde luego, es derrotado siempre por el héroe colectivo revolucionario (Merino, 2003: 178 y siguientes). A la vez, el cómic es visto como una forma menor, carente de prestigio, y como una influencia negativa y manipuladora a favor de los intereses del “imperialismo yanqui”. El gobierno cubano, consciente de la importancia de la historieta como medio de comunicación masiva, alienta la creación de publicaciones que sigan la línea didáctica y propagandística de la Revolución: así, el 16 de octubre de 1961 surge *Palante* “como un semanario dirigido a cultivar las expresiones del humor general, el costumbrismo y la sátira política en defensa de la Revolución y la nueva sociedad” (Hernández Guerrero y Piñero Estrada, 2006: 108).

En 1969 aparece *DDT* (que más tarde adopta el nombre de *dedeté*). Sobre *dedeté*, sin duda una publicación que tuvo una influencia extraordinaria en la gráfica y el humorismo cubanos, apunta Jorge Alberto Piñero Estrada, “Jape”:

dedeté desarrollaría una línea creativa inundada de una abundante crítica social, sátira política y humor general brindando espacios también a la historieta humorística. Inicialmente Virgilio y luego las

³ Cfr. Regalado Someillán (2005). El artículo de Malena Pereira Balboa, “El humor gráfico en los albores de la Revolución Cubana”, publicado en línea en el portal Cubaperiodistas, no solo confirma la función didáctica del cómic en esos primeros años, sino que revela las tensiones políticas que los marcaron, tanto en la representación gráfica como a nivel de lenguaje. Así, la autora señala, por ejemplo, la repercusión de una caricatura de Nivel y su personaje Don Cizaño: “La imagen de una tetera artesanal saltó a la vista pues el líquido que se colaba no era el sabroso café cubano sino gusanos que eran eliminados por un barbudo que esperaba en el fondo del recipiente. ¿El título? ‘Aquí el que se cuela queda’”. Vale aclarar que “gusano” es la palabra utilizada por el gobierno cubano y dentro de la isla para designar a los que se oponen al proceso iniciado en 1959 o que simplemente deciden dejar el país. Los “barbudos” son los “revolucionarios con barba” que formaban parte del Ejército Rebelde, tipificados en Fidel Castro y Ernesto “Che” Guevara. Esa dicotomía entre “gusanos” y “barbudos” forma parte del vocabulario que distingue al conflicto cubano posterior a 1959.

firmas de Manuel, Juan Padrón, Carlucho, Ardión, Janer, Torres, Tomy, Ajubel, René y un grupo de colaboradores, conducirían al *dedeté* a convertirse en una de las publicaciones cimeras en la historia del humorismo gráfico cubano. A la vez que, como proyecto gráfico también se convirtió en novedosa por el interés con que se concibió su diseño en manos de Tomy inicialmente y luego por Torres, lo cual fue determinante para que la revista *Interpress Graphik* dedicara espacio en uno de sus números a ese aspecto de esta publicación⁴.

En los años 70, cuando se produce la institucionalización del gobierno revolucionario y su cultura, 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” (Merino, 2003: 193)⁵. Darío Mogno, en un acápite llamado “El año de la historieta didáctica”, apunta la centralidad del medio como vehículo de propaganda del gobierno cubano:

1970 es el año de la gran apuesta económica, que culminará en la famosa zafra de los diez millones de toneladas. En juego está la autonomía de Cuba, su futuro de país independiente. Lamentablemente el resultado no será el esperado. Todo el país se moviliza... y la historieta, con sus armas específicas, no se subtrae (sic) al esfuerzo colectivo. En ese año encontramos así una rica producción de historietas didácticas, la mayoría debida a la pluma de Juan Betancourt y al pincel de Francisco Blanco Ávila, todas de excelente calidad.

⁴ Piñero Estrada, Jorge A. (13 de febrero al 19 de febrero de 2016), “dedeté, sin regreso”, *La Jiribilla*, [disponible en <http://lajiribilla.cu/dedete-sin-regreso/>].

Hay una anécdota que me parece interesante sobre esa caricatura de Fidel Castro que aparece en el texto de Piñero Estrada y que se publicara en la primera página de *dedeté* en los 80. Se cuenta en el medio digital *Diario del Sureste*, en un artículo titulado “La caricatura en Cuba”, firmado por “Saviola”, que aparece el 20 de julio de 2018. El autor relata: “Fue Ajubel quien ‘osó’, allá a comienzos de los 80, publicar (¡y en primera página del *DeDeTe*, aunque estaba firmada por “El Colectivo”!) una caricatura enorme de Fidel Castro que conmocionó y puso a correr a burócratas ideológicos y demás fauna anexa. Recuerdo que, cuando vi a Ajubel poco después, le pregunté que cómo había sido ese Gol. Me dijo: ‘Nada, socio: imprimimos el número y lo llevamos al partido. Allí se dispararon las alarmas y el corre corre, y preguntaban: ‘¿Pero ¿quién autorizó esto?’ ‘Nadie’, les dijo el flaco. ‘Eso no lo puede autorizar nadie’”. Actualmente existe una versión digital de *dedeté*, que se puede consultar en: <http://dedete.cu/>, aunque luego de una revisión de su contenido, no alcanza la diversidad de estilos, el nivel crítico y a la vez la singularidad de la propuesta estética de la publicación original, como la recuerdo en los años 80.

⁵ Cfr. además: Catalá Carrasco (2011), Porbén (2015).

Las publicaciones vienen por la Editorial de Palante y por voluntad de la Comisión de Orientación Revolucionaria del Comité Central (Mogno, 2003)⁶.

Los años finales de la década del 70 y los 80 son los “años de oro” de la historieta cubana en términos de posibilidades de publicación, aunque se mantiene la visión del cómic “como un arma de penetración ideológica del imperialismo”⁷ o como un medio de entretenimiento, mayormente dirigido a los niños. Sin embargo, de esos años son las revistas *Zunzún*, *Pásalo*, *Pionero*, y la editorial Pablo de la Torriente; proliferan personajes como el Capitán Plin (de Jorge Oliver Medina, 1947), Cecilín y Coti (de Cecilio Avilés, 1944), Matojo y Chicho Durañón (de Manuel Lamar Cuevo (Lillo, 1929-2019), además de mantenerse las historietas de Elpidio Valdés, de Juan Padrón Blanco (1947-2020). Orestes Suárez (1950) da a conocer “Camila” en *Cómicos* (1989-1990) y “Yakro”, en la editorial Pablo de la Torriente⁸. Continúa publicándose *dedeté*, y existen otros medios donde aparecen caricaturas, tiras, páginas auto-conclusivas, como los oficialistas *Granma*, *Juventud Rebelde* y *Bohemia*, entre muchos otros.

⁶ Es importante señalar que en los años 70 aparecen publicaciones, como *@Línea* (1973-1979), que se especializa en el análisis teórico de los cómics (Merino, 2003: 205).

⁷ El cómic, por el potencial movilizador de sus imágenes y la tradición de consumo que existía en el país, fue identificado desde los primeros momentos del triunfo de la Revolución ya como un vehículo de propaganda, ya como un arma de “penetración ideológica” imperialista. En este sentido, la historieta cubana ha estado sujeta a la dicotomía establecida por Fidel Castro en su discurso “Palabras a los intelectuales”, de 1961: “dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución, nada”. Como apunta Jorge Catalá Carrasco: “This suspicion towards (foreign) comics had been constructed and fomented during the 1960s by Cuban newspapers, policy makers and political figures alike. Fidel Castro, in the closing speech of the Revolutionary Youth Students’ Congress in March 1961, stressed US cultural penetration in Cuba: ‘In the past, we read only Yankee American magazines, Yankee books, Yankee news agency reports, Yankee papers, Yankee comics’ (...). Months after Castro’s speech, in October 1961, an article in *Revolución* (...) entitled ‘Muñequitos: opio preparado por la USIS’ (Comics: opium prepared by the USIS) stressed the use of comics by imperialism to discipline the masses. In this article comics were described as ‘one of imperialism’s preferred opiums to stultify its own people and whoever might be willing to participate. Comic strips tend to reproduce a biased state of opinion in favour of the Yankee social or political point of view’ (2011: 143).

⁸ La lista no pretende ser exhaustiva, sino resaltar la cantidad de creadores, personajes y publicaciones. En entrevista de Diana Ferreiro al historietista Orestes Suárez, este señala, a propósito de esos años, que no le habían permitido crear otros personajes porque “había muchos”: “No me dejaban, porque estaba (Jorge) Oliver con su *Capitán Plin*, estaba Juan Padrón con *Elpidio Valdés*, estaba *Yarí*, estaba *Yeyín*... Había muchos personajes, y cuando yo quise hacer otro me dijeron que no” (Ferreiro, 2017).

La década de los 90 ve surgir proyectos como la revista *Mi barrio* (1996), que se dedica completamente a la historieta, y donde participan artistas como Gustavo Rodríguez “Garrincha” (1962), Tomás Rodríguez Zayas (Tomy, 1949-2010) y Cecilio Avilés (1944). El impulso de la historieta se ve interrumpido por la crisis económica de los 90, al punto de que, en su recorrido por el cómic cubano en 2003, Mogno plantea la pregunta “¿Continuará?” y señala: “Lamentablemente la historieta cubana no vive hoy bajo buenos auspicios. Es doloroso, pero legítimo, preguntarse si aún tenga un futuro” (Mogno, 2003).

Cuando se produce la caída del Muro de Berlín en 1989, con la consecuente disolución de la Unión Soviética y el bloque socialista de Europa del Este, los efectos se hacen sentir de manera inmediata en la economía cubana, y en todos los aspectos de la vida en la isla⁹. Para la industria del cómic, en particular, significó casi la desaparición. Para que se tenga una idea de la reducción en las publicaciones, en su ya mencionado artículo sobre *dedeté*, Jorge Alberto Piñero afirma:

Llegados los años 90 *dedeté*, de una tirada independiente de 300 mil ejemplares quincenales, pasó a ocupar el espacio de contraportada del diario *Juventud Rebelde*, convertido a su vez en semanario. En cierto momento su nómina de creadores quedó restringida a Tomy como caricaturista y Jape como redactor (Piñero Estrada, 2016).

Arístides Esteban Hernández (Ares) y Jorge Alberto Piñero (Jape) publican su *Historia del humor gráfico en Cuba* en 2006, y aun señalan que las publicaciones de humor gráfico cubanas no han podido recuperar el nivel que tenían antes de la crisis de los 90 (Hernández Guerrero y Piñero Estrada, 2006: 196)¹⁰. John Lent,

⁹ Cynthia Benzing ofrece datos concretos sobre las consecuencias para la ya débil economía cubana de esos eventos: “Between 1989 and 1993, GDP declined 34.8%, consumption fell 30%, gross investment fell 80%, exports fell 78.9%, and imports fell 75.6% [Brundenius, 2002, Perez-Lopez, 2002]. The ensuing food shortage decreased caloric intake by 38% from 2,908 calories per day per person in 1989 to 1863 in 1994 [Rosenblum, 2002]. During the early 1990s, Cuba faced several major economic problems: (1) a fuel shortage that caused shutdowns, electricity blackouts, and transportation shortages; (2) production declines in agriculture, mining, and manufacturing; and (3) severe fiscal and monetary problems. (...) Cubans were unable to spend their money on non-existent goods and services. The unofficial peso-dollar exchange rate rose after 1990 to peak in 1994 at 130 pesos for US\$1. The black market in dollars and goods was seriously undermining any attempts to control money supply and inflation” (2005: 70).

¹⁰ Dicen los autores: “De modo general, aunque ninguna de las publicaciones de humor gráfico cubanas, a nuestro juicio, ha logrado situarse nuevamente al nivel de calidad que alcanzaron en sus momentos de máximo esplendor, ellas han logrado perdurar, tal como hemos descrito, como proyectos frente a las adversidades por las que ha atravesado el país en estos años” (Hernández Guerrero y Piñero Estrada, 2006: 196).

por su parte, repasa el destino de los historietistas cubanos en aquellos años, al hacer un inventario de las publicaciones que dejaron de aparecer o se redujeron en tamaño, tirada o formato (Lent, 2009: 86). Además, registra la diáspora de los profesionales de la historieta cubanos, luego de intentar sobrevivir practicando otros oficios como pintar o hacer artesanías. Señala Lent: "Artists such as Ajubel (Alberto Morales), Carlucho (Carlos Villar), Lillo, Boligán, Simanca, Lauzán, Polo, among others, now live outside Cuba" (Lent, 2009: 90). Orestes Suárez permaneció en la isla en una especie de "exilio interior"; en 1993 comenzó a trabajar para la editorial Sergio Bonelli, de Milán, y "nunca más volvió a dibujar para una publicación cubana" (Ferreiro, 2017)¹¹. Aunque Lent señala que la mayoría de estos artistas se van de Cuba "principalmente por razones económicas", no deja de recoger el testimonio de varios de ellos acerca de "limitaciones políticas crónicas" (Lent, 2009: 90). Así, por ejemplo, menciona que Boligán se sentía más libre en México, mientras que Garrincha y Miriam se referían al "área gris" que se genera "entre lo que el Partido Comunista quiere y lo que los editores cubanos entienden o deciden" (Lent, 2009: 91).

Lent todavía considera, en el momento en que escribe su ensayo, que el hecho de que "la mayoría de los historietistas cubanos se quedan en la isla" es un indicio de que no han sido derrotados por las circunstancias adversas de la crisis económica y el control de las instituciones oficiales sobre su creación (Lent, 2009: 91)¹². Sin embargo, el proceso de transnacionalización que se inicia en los años 90 con respecto a la plástica, la narrativa, la poesía y el ensayo cubanos, cuando muchos intelectuales y artistas abandonan la isla, alcanza también a la historieta. La diáspora de los 90 generó nuevas sensibilidades, nuevas formas de intercambio entre el "adentro" y el "afuera", y nuevas formas de legitimación del artista, que no pasan por los canales oficiales o por el gobierno y la cultura oficial. Esto ocurre no solo en el ámbito profesional: cuando se produce el éxodo masivo de 1994 hacia los Estados Unidos, en lo que ha dado en conocerse como "la crisis de los balseros", entre 32.000 y 34.000 cubanos terminaron detenidos en la Base Naval de Guantánamo, del verano de 1994 a 1996. Una de las expresiones que se

¹¹ En la entrevista que le concede a Diana Ferreiro en 2017, Suárez expresa su decepción con el Período Especial y las políticas culturales del gobierno cubano con respecto a la historieta: "En el Período Especial se acabó todo y ya no éramos historietistas, éramos vendedores de pizza, de lo que hubiera. Lo primero que desapareció fue el papel, y ¿qué hace un periodista, un diseñador, sin papel? No se dejó de publicar, pero el 'muñequito' fue el primero que desapareció, porque para el gobierno no tenía importancia, era un medio recreativo".

¹² Afirma Lent: "Lest these references to cartoonists leaving Cuba be construed as their admitting defeat, and therefore negating the opening assertion that Cuban cartoonists will endure, let it be remembered that most artists remained in Cuba, and that through their clever work and coping abilities, continued the profession's long tradition in the country" (2009: 91).

cultiva entre los detenidos es el cómic, con el fin de documentar sus experiencias en la Base, entretenerse e informarse sobre las noticias del día. El cómic, en este contexto, libre de las restricciones y la censura, aun en manos de no-profesionales, registra la experiencia histórica de la migración a través del arte secuencial. Las carencias materiales no impiden la creación de publicaciones artesanales en las que se evidencia la diversidad de posicionamientos políticos, religiosos y culturales de la población migrante cubana (Pérez Cano, 2019). Si bien la historieta no disfrutó del mismo éxito mediático y comercial que señala Rafael Rojas con respecto a la narrativa cubana en esos años finales del siglo XX¹³, puede decirse que hace su entrada al presente siglo con aires de renovación.

Los nuevos territorios de la historieta cubana

Es justo en esos años 90 del siglo XX que se producen los primeros intentos por conectar la isla a internet, específicamente en 1994, cuando se funda ETECSA (Empresa de Telecomunicaciones de Cuba, S. A). En su tesis sobre el acceso a internet en la isla y sus implicaciones para la vida cotidiana —por ejemplo, en las ideas de “modernidad” y “normalidad” relacionadas con la demanda de información, la comunicación con los familiares en el exterior, etc.—, Xenia Reloba de la Cruz apunta a la confluencia en esos años de las necesidades económicas y tecnológicas reconocidas por el gobierno cubano, junto con el deseo de controlar el acceso a la web, a causa de su “potencial subversivo”. Reloba de la Cruz destaca las palabras expresadas por Fidel Castro en un discurso de 1995:

They [The United States] speak of “information highways”, new ways that serve to fortify this economic order, which they want to impose on the world, through propaganda and the manipulation of human mentality (...). That perspective was reproduced in different layers of Cuban society, mainly in those contexts focused on national security (Reloba de la Cruz, 2019: 7-8).

¹³ Según Rojas: “Así como en los 80 la plástica fue el arte más dinámico del campo cultural, en los 90, la narrativa escrita en la isla y la diáspora (Jesús Díaz, Antonio Benítez Rojo, Carlos Victoria, Eliseo Alberto, Zoé Valdés, Daína Chaviano, Antón Arrufat, Abilio Estévez, Pedro Juan Gutiérrez, Rolando Sánchez Mejías, José Manuel Prieto, Leonardo Padura, Ena Lucía Portela...) alcanzó su mayor esplendor desde los tiempos de Carpentier, Lezama, Piñera, Cabrera Infante, Sarduy y Arenas. Esta desterritorialización de la narrativa fue captada por el acceso al mercado occidental de la cultura cubana, antes aferrada al Estado socialista como única institución pontificadora y difusora. (...) contribuyó a homogeneizar discursivamente las creaciones de la isla y la diáspora, antes demasiado asimétricas e incomunicadas” (2006: 453).

La autora advierte que los medios masivos y las telecomunicaciones se habían convertido en una prioridad y en un espacio de conflicto entre las fuerzas opuestas al gobierno de la isla, en particular las del exilio en los Estados Unidos (Reloba de la Cruz, 2019: 8). Cabría recordar que los mismos temores que se habían expresado con respecto al cómic como “arma de penetración ideológica” y “manipulación” tres décadas antes se volvían a esgrimir ahora, a finales del siglo XX, contra el acceso libre a internet. Habrían de transcurrir nueve años antes de que, en 2013, finalmente se tomaran pasos significativos para regularizar el acceso público al ciberespacio en la isla. Eso significa, con respecto al tema que me ocupa, que, mientras el cómic se veía revolucionado por las prácticas digitales desde los años 90 del siglo XX, Cuba tendría que esperar hasta el comienzo de este siglo para acceder de manera “normal” a internet. Sin embargo, no debe perderse de vista, como hace evidente la historia del origen de *Athena*, que existían en la isla prácticas “ilegales” de acceso a las redes virtuales, casi desde el inicio mismo de su implementación de manera controlada por el gobierno. Esas prácticas, como la del “mercado negro”, formaban parte de la dinámica cotidiana de la isla, dentro de un contexto de escasez y precariedad material, unido a la lógica de supervivencia que permeaba la sociedad cubana. Este tipo de práctica, como bien señala Reloba de la Cruz, se relaciona con lo que el lenguaje popular cubano identifica como “la lucha”:

“La lucha” encapsulates all kind of practices of circumventing the rules to accomplishing a goal, always about a perceived or real necessity. Urra relates “la lucha” to another popular phrase: “taking the left side” (cogiendo por la izquierda), that metaphorically stresses the strategies of taking alternative paths when the “right side,” strongly regulated, impedes the solution of everyday problems (Reloba de la Cruz, 2019: 65).

Y es justo la lucha por sobrevivir en un mundo hostil lo que define a Zara/Atenea, la protagonista del *webcomic* cubano *Athena*.

***Athena*: nuevas armas para una diosa antigua¹⁴**

Después de un largo proceso de gestación que comienza en el año 2006, en medio de “apagones” y penurias tecnológicas, nace *Athena*, el primer *webcomic* cubano en inglés. *Athena* es un ejemplo de la gestión de la carencia mencionada en la sección anterior, puesto que es el resultado de una colaboración que ha superado los obstáculos de la distancia y la migración, mediante el acceso a

¹⁴ *Athena* está disponible en la página web de Just-Swamp: <https://www.just-swamp.com/athena>. El único artículo sobre *Athena* que he encontrado es el de Jamila Medina Ríos (2019).

internet por “la izquierda”¹⁵, al menos en sus inicios. Yussuán Remolina Amador “Just-Swamp” y Daniel Cruces-Pérez nacieron en La Habana en 1983. Just-Swamp vive en Syracuse, New York. Desde esa ciudad dibuja la historia que Cruces-Pérez va construyendo desde La Habana, y que le ha ido enviando de manera fragmentaria, a partir de su conexión a internet en la isla. Nunca han discutido la creación de la historia en otro terreno que no fuera el virtual, mediante correos electrónicos o llamadas por teléfono. De esta manera, la narrativa de la creación de *Athena* posibilita una reflexión sobre la transformación de la cultura y la sociedad cubanas post-noventa, puesto que los elementos que la integran son el resultado de la apertura de esa sociedad a un espacio transnacional, tanto virtual como geográfico, a la vez local y des-localizado. Algunos de esos elementos son: la combinación de precariedad material, alto nivel de educación y aspiraciones profesionales, con el fenómeno de la migración; la asimilación de las posibilidades creativas del medio digital (que a su vez permiten la existencia misma del objeto artístico); la perspectiva del cómic de autor —expresada en el deseo originalidad y de controlar el resultado final del producto—; y, finalmente, la necesidad de insertarse en un nuevo circuito transnacional de circulación de discursos artísticos. Es lo que lleva a afirmar a Rafael Rojas, con respecto a la literatura —pero se aplica igualmente a la narrativa secuencial— que:

Hoy la cultura cubana experimenta todos los síntomas del quiebre de un canon nacional. Emergen nuevas hibridaciones en el arte y nuevas subjetividades en la literatura. El mercado de las letras se expande dentro y fuera de la isla. Un orden poscolonial comienza a ser rebasado por otro transnacional, en el que, como señalan Michael Hardt y Antonio Negri, la soberanía de la “nación” Estado y su correlato simbólico, el “nacionalismo subalterno”, pierden su efectividad como agentes de la cultura. El despliegue de alteridades en la isla y la diáspora dibuja un nuevo mapa de actores culturales que rompe el molde machista de la ciudadanía revolucionaria. La moralidad de esos actores se funda, como diría Jean-François Lyotard, en atributos posmodernos: alteridad, diferencia, transgresión, ingravidez, marginalidad, resistencia, impostura (Rojas, 2006: 360).

Armado, pues, de este arsenal heterogéneo, *Athena* se basa desde luego en el mito de la diosa griega Atenea y es definitivamente un cómic alternativo para adultos, no solo por la violencia explícita en su narrativa, sino por las preguntas con que deja al lector. En una especie de Introducción que precede al cómic se explica la historia de origen de Atenea/Zara:

¹⁵ La frase “por la izquierda” equivale en la lengua coloquial cubana contemporánea a “por vías no legales u oficiales”.

Just arrived in the city, Zara is kidnapped and assaulted by the owner of the motel she's staying in. Unfortunately for both of them, the girl is a (re)encarnation of the goddess Athena, whose tendencies towards love and violence are a mystery even for Zara. Our story follows the misadventures of Zara and her acolytes in a world where practically everyone is hostile, but few things are more dangerous than whatever resides inside each person (*Athena*: 1).

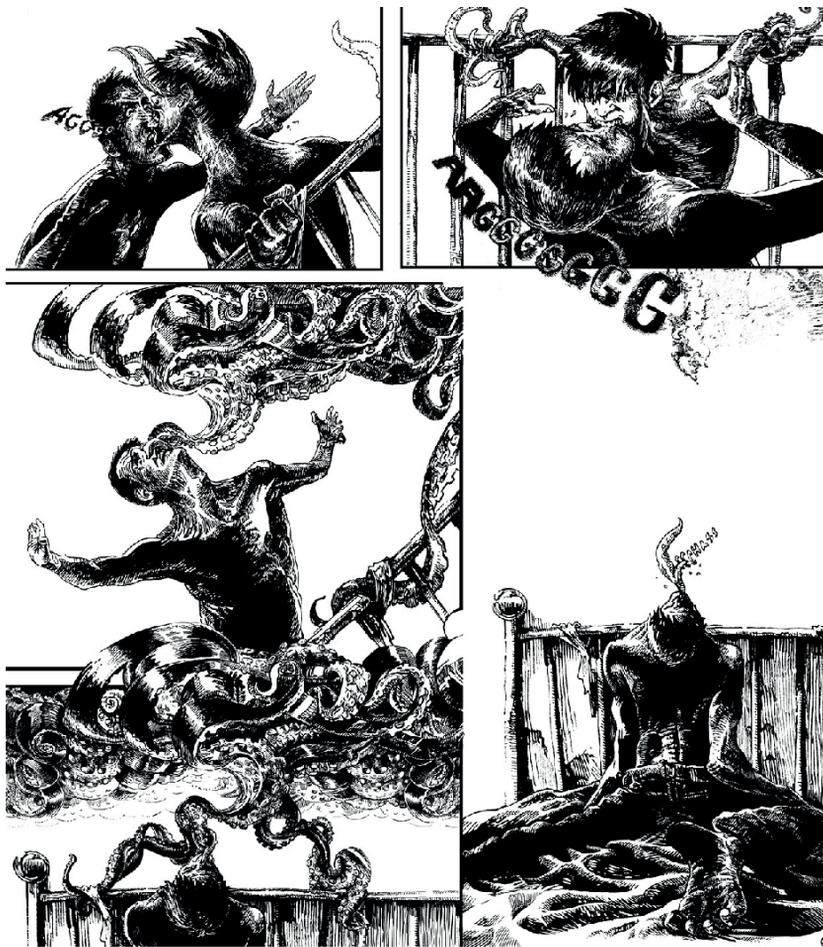
Los primeros paneles presentan el nacimiento de Atenea, no de la cabeza de Zeus, sino de la del hombre que intenta violar a Zara. La escena ocurre en la habitación ruïnosa de un motel, donde Zara está atada a su cama. Las viñetas siguientes van adquiriendo un tono aún más siniestro, que involucra niñas y adolescentes desaparecidas, un rescate de resultados inciertos, y un viejo que recorre la ciudad desconsolado, en busca de su nieta. La primera página del volumen 2, que apareció en el año 2020, retoma la historia donde la dejamos en el volumen anterior; también hay una cita auto-referencial de los creadores a sus intentos (fallidos) de lograr una versión comercial de *Athena*, luego de visitar el Comic-Con¹⁶ en New York en 2018.

Resulta de sumo interés la posición de los creadores con respecto al carácter comercial de *Athena*: si bien la decisión de contar la historia en inglés parte de la intención de insertarse en el circuito del cómic estadounidense, ambos coinciden en que se propusieron crear una ficción llena de matices tanto en su narrativa como en su visualidad, y que no encaja dentro del cómic *mainstream*. Daniel señala la vocación fragmentaria y experimental de *Athena*, que le viene de la manera en que ha sido concebida, y también de la intención de sus creadores de representar antes que nada “quiénes somos los autores, y (...) nuestras virtudes y limitaciones como creadores. El lector ideal de *Athena* creo que sería entonces alguien con amor a la visualidad, y ganas de deprimirse, o con muy pocas expectativas sobre el mundo”¹⁷.

¹⁶ El Comic-Con es un evento anual que se dedica a las publicaciones y la industria del cómic en los Estados Unidos. En estos eventos, que suelen durar varios días, los creadores, casas editoras y lectores de cómic se reúnen y realizan tanto paneles académicos como exposiciones, encuentros con actores, historietistas, guionistas, etc. Hay disfraces, entrevistas, y oportunidades para intercambiar sobre cualquier aspecto relacionado con el cómic y la cultura del cómic. También se entregan los prestigiosos premios Eisner y Harvey. Algunos de los eventos más populares son los que se realizan en San Diego, California, y en la ciudad de New York.

¹⁷ Daniel Cruces-Pérez, comunicación personal, 5 de junio de 2020. Yussuán Remolina, entrevista personal en Zoom, 4 de marzo de 2020.

Figura 1. Escena en cuatro paneles que muestra la mordida de Zara a su agresor, de donde surge Atenea.



Fuente: Remolina Amador y Cruces Pérez (s/f).

Si hay un elemento visual y temático que sobresale en *Athena*, son las ruinas¹⁸. La ruina moral de los personajes, la desolación de los espacios, la violencia de género¹⁹ y, en general, el carácter hostil de las relaciones entre los seres que habitan esta narración, crean un mundo en el que ni siquiera el rescate y la regeneración entrañan refugio o seguridad alguna. El viejo que recorre la ciudad en bicicleta, buscando a su nieta desaparecida, y que es rechazado y maltratado por la policía, es quizás uno de los momentos más “habaneros” de *Athena*, en un espacio narrativo desterritorializado, pero a la vez con una fuerte carga referencial cubana.

Quizás habría que ver en esa vocación por la pérdida la perspectiva de una generación (la de los 80) que vio derrumbarse los símbolos y el sistema de valores de sus padres y abuelos. Cuando le pregunté a Daniel por el espacio de la ciudad en *Athena*, me respondió: “La Ciudad, donde se desarrolla toda la acción, es una Habana de los sueños, donde los edificios son ruinas medio eternas, hay cierta pereza hasta en las piedras, y todo orbita alrededor de una bahía medio patética”²⁰. La alegoría de un pasado vacío de sentido y un futuro igual de incierto

¹⁸ El tópico de las ruinas es uno de los más significativos en la literatura y la cultura cubanas de finales del siglo XX y principios del XXI. No se refiere únicamente, desde luego, a la ruina material de las ciudades o a la ruina económica, sino también al derrumbe de paradigmas, valores y modos de vida. Algunos ejemplos que vienen al caso son la narrativa de Antonio José Ponte (1964), en *Corazón de skitalietz* (1998), *Cuentos de todas partes del Imperio* (2000) o el volumen *Un arte de hacer ruinas y otros cuentos* (2005); se puede mencionar también a Abilio Estévez (1954), en sus novelas *Tuyo es el reino* (1997) y *Los palacios distantes* (2002), Pedro Juan Gutiérrez (1950) en *Trilogía sucia de La Habana* (1998), y Ena Lucía Portela (1972) en *Cien botellas en una pared* (2002). En el cine, Fernando Pérez (1944) registra su mirada hacia la ciudad a través de las ruinas en *Madagascar* (1994) y en *Suite Habana* (2003). La relevancia del tema lo hace omnipresente en la crítica, y hace imposible una lista definitiva de quienes se han ocupado de su estudio: Duanel Díaz Infante, Rafael Rojas, Odette Casamayor Cisneros, Ivette Gómez, Esther Whitfield, Emma Álvarez-Tabío Albo, Jacqueline Loss, Anke Birkenmaier, Damaris Puñales-Alpízar, James Buckwalter-Arias, etc.

¹⁹ Aunque el tema de la violencia de género no es tratado de manera exhaustiva en este artículo, es importante explicar que no es un tópico cuya representación sea común en la historieta cubana, menos aun con el tono sombrío con que aparece en *Athena*. Las escenas explícitas o sugeridas de violencia contra la mujer que se ven en este cómic son, por tanto, muy inusuales con respecto a lo que se publica en la isla. El delito de feminicidio como forma extrema de violencia contra la mujer no está reconocido en el código penal cubano, que insiste en no reportar o reporta de manera mínima estos casos. Grupos como YosíTeCreoenCuba y la red de observadoras Alas Tensas, que tienen plataformas en Facebook, han solicitado de manera repetida que se incorpore esa figura de delito al código penal en la isla, así como la creación de refugios y mayor protección para las víctimas. Al respecto, ver el artículo “Activistas denuncian el cuarto feminicidio en Cuba en lo que va de enero” (25 de enero de 2021), *14ymedio.com*.

²⁰ Daniel Cruces-Pérez, comunicación personal, 5 de junio de 2020.

Figura 2. Nacimiento de Atenas, con todos sus atributos guerreros.



Fuente: Remolina Amador y Cruces Pérez (s/f).

Figura 3. El viejo que recorre la ciudad en busca de su nieta desaparecida.



Fuente: Remolina Amador y Cruces Pérez (s/f).

es lo que queda tendido entre el mundo de la niña desaparecida y el del viejo. En una página donde se ve a Athena mirando al horizonte, hay una frase que resume esa ausencia de sentido: “There’s nothing here, and all there is, is wrong” (*Athena*: 21).

Sin dudas, se trata de la reescritura de un mito en clave violenta. En cualquier caso, con *Athena*, el cómic cubano se distancia de la órbita del Estado-nación como paradigma y como fuente de legitimidad, para incorporar “un heterogéneo imaginario simbólico que mezcla lo local con lo foráneo, lo popular con la alta cultura, y lo tradicional con lo contemporáneo y posmoderno” (Espinoza, 2017: 6)²¹.

Me parece acertado pensar la *Athena* de Just-Swamp y Cruces-Pérez como un territorio de transición, desde el cual puede mirarse la relación con la historieta cubana a través de la búsqueda de nuevas formas de integrarse al territorio de lo transnacional. Esa narrativa que reescribe el mito clásico y su prestigio en clave violenta y desencantada tiene su origen en la crisis y la escasez, y en la reivindicación de la creatividad como salvación. La convivencia del mito clásico de Atenea, la diosa sabia y guerrera, protectora y cruel, con la alegoría de la pérdida, ese “sentirse extranjero” incluso en la propia tierra, sirve para formular más preguntas que respuestas. Algunas de esas preguntas versan sobre la necesidad de reivindicar el entretenimiento y la evasión como motivaciones válidas para hacer cómic; sobre la necesidad de nuevos mitos fundacionales; sobre la aspiración a trascender la insularidad y el aislamiento. ¿O tal vez de la incorporación de la tecnología como modo de superación de un presente en crisis eterna? ¿Se recurre al mito como un modo de ordenar el caos? Lo cierto es que, dentro del panorama de la historieta cubana actual, *Athena* representa la incursión en el formato *web-comic*, la búsqueda de nuevos espacios de legitimación, la formulación de una alegoría que supera la dicotomía de lo autóctono versus lo foráneo, y la apertura hacia nuevas formas de interactuar con los lectores.

Antes se ha dicho que la historieta cubana se encuentra en un momento de renovación, luego de la crisis de los 90. La apertura de espacios de intercambio entre la isla y la diáspora es una condición para que se mantenga ese movimiento de recuperación del arte secuencial. Existen grupos creados en Facebook, como *Apulpo Magazine* e *Historieta cubana*, que sirven como espacios de intercambio a los historietistas de dentro y fuera de la isla. Por ejemplo, a través de *Apulpo...*²² conocí la serie de historietas *Hablando con Gato*, de Irán Hernández, quien reside

²¹ Traducción propia.

²² Mi agradecimiento a Gustavo Rodríguez “Garrincha”, por sugerirme consultar *Apulpo*, así como a la historietista e ilustradora Duchy Man Valderá.

Figura 4. Athena/Zara.



Fuente: Remolina Amador y Cruces Pérez (s/f).

en Cuba²³. Su serie asume un tono autorreflexivo y hasta filosófico-existencial, además de humorístico. Conviven, en ese territorio virtual transnacional hecho posible por la web y las redes sociales, la caricatura política o las series sobre las sirenas y *Mundo cruel* (2020) de Gustavo Rodríguez “Garrincha” (1962); las viñetas de sátira política de Alen Lauzán (1974), Omar Santana (1967) y Edel Rodríguez (1971). Estos autores publican sus tiras o actualizaciones sobre su obras en sus páginas personales en Facebook, lo que también han comenzado a hacer los historietistas de la isla. Otra artista que se mantiene activa en ese espacio es Duchy Man Valderá (1978)²⁴, creadora de la novela gráfica *Rosa de La Habana* (2016), junto con Alexander Izquierdo Plasencia. La narrativa de Izquierdo y Valderá explora la estética de la Cuba republicana. Otras novelas gráficas que se han publicado al comienzo de este siglo tienen carácter testimonial y autobiográfico —como *Cuba: My Revolution* (2010), de Inverna Lockpez, y *Adiós mi Habana* (2017) de Anna Veltfort—; ambas exploran la experiencia de la Revolución y el exilio desde el punto de vista de sus protagonistas femeninas.

La participación en las redes de creadores e intelectuales de la isla y la diáspora ha abierto otros espacios de polémica, como la suscitada en torno al tratamiento del tema del COVID en la caricatura de la isla, o la representación de mitos de la nación como José Martí. A través de las páginas de Facebook de los historietistas, se debate el estado actual y las perspectivas futuras del cómic cubano. Sin embargo, es imposible no advertir que persiste la fractura entre “el adentro” y “el afuera”. A raíz de debates recientes, como los creados en torno al Movimiento San Isidro²⁵, resulta evidente que la brecha entre la isla y su diáspora, entre la isla y el exilio, se mantiene²⁶. Como la historia de *Athena*, los espacios de diálogo que hasta ahora existen de manera virtual están aún en construcción, pendientes del “Continuará”.

²³ Cfr. León González, Yanetsy (3 de julio de 2019), “Irán González habla con Gato en ArteCómic”, *Adelante.cu* (periódico de la provincia de Camagüey). La serie *Hablando con Gato* no ha aparecido en libro, sino en publicaciones cubanas dispersas y en Facebook.

²⁴ Cfr. Delgado Pruna, Arturo (2018), “La historieta cubana enfrenta grandes obstáculos” (entrevista con Duchy Man Valderá), *Cubadebate*. *Rosa de La Habana* es la primera novela gráfica cubana publicada en francés (por la editorial Mosquito, en 2016). En este trabajo se cita la edición en español de Ponent Mon, de 2018.

²⁵ El Movimiento San Isidro (MSI) surge en 2018 como una reacción de varios artistas cubanos independientes contra el Decreto 349, cuya intención es regular la actividad creadora a través de la creación de la figura del “inspector”, alguien que decide qué es arte o no. Este debate sobre la libertad de expresión y el control del Estado cubano sobre la producción cultural en la isla es central. Cfr., por ejemplo: Ernesto Hernández Busto (10 de diciembre de 2018), “¿Qué es el Decreto 349 y por qué los artistas cubanos están en contra?”; Rafael Rojas (28 de noviembre de 2020), “40 grados de represión en Cuba”; Yoandy Cabrera (4 de diciembre de 2020), “Poesía, activismo y represión en los sucesos de San Isidro”.

²⁶ Cfr. Duong (2013), sobre el silenciamiento de los *bloggers* y espacios de debate virtual en Cuba.

Bibliografía

Fuentes

dedeté [disponible en <http://dedete.cu/galeria/politico/> - consultado el 4 de julio de 2020].

Estévez, Abilio (2002), *Los palacios distantes*, Barcelona, Tusquets.

---- (1997), *Tuyo es el reino*, Barcelona, Tusquets.

Gutiérrez, Pedro Juan (1998), *Trilogía sucia de La Habana*, Barcelona, Anagrama.

Izquierdo Plasencia, Alexander y Man Valderá, Duchy (2018), *Rosa de La Habana*, Rasquera, Ponent Mon.

Lockpez, Inverna (2010), *Cuba: My Revolution*, New York, DC Comics.

Pérez Cano, Tania (2020a), "Entrevista a Daniel Cruces-Pérez", (correo personal, 5 de junio de 2020).

---- (2020b), "Entrevista a Just-Swamp", (Zoom, 4 de marzo de 2020).

Pérez Valdés, Fernando (director) (2003), *Suite Habana* [documental], La Habana, Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC).

---- (director) (1994), *Madagascar* [cinta cinematográfica], La Habana, Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC).

Ponte, Antonio José (2005), *Un arte de hacer ruinas y otros cuentos*, México, Fondo de Cultura Económica.

---- (2000), *Cuentos de todas partes del Imperio*, Angers, Éditions Deleatur.

---- (1998), *Corazón de skitalietz*, Cienfuegos, Reina del Mar Editores.

Portela, Ena Lucía (2002), *Cien botellas en una pared*, Madrid, Debate.

Remolina Amador, Yussuán "Just-Swamp" y Cruces Pérez, Daniel (s/f), *Athena*, [disponible en <https://www.just-swamp.com/athena/>].

Rodríguez, Gustavo "Garrincha" (2020), *Mundo cruel (Dilema por entregas)*, Middletown, edición de autor.

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.

Bibliografía referida

"Activistas denuncian el cuarto feminicidio en Cuba en lo que va de enero" (25 de enero de 2021), *14ymedio.com*, [disponible en https://www.14ymedio.com/cuba/Activistas-denuncian-cuarto-feminicidio-Cuba-2021_0_3028497133.html - consultado el 26 de enero de 2021].

Benzing, Cynthia (2005), "Is the 'Special Period' Really Over?", *International Advances in Economic Research*, vol. 11, n° 1, pp. 69-82.

Catalá Carrasco, Jorge (2011), "From suspicion to recognition? 50 years of comics in Cuba", *Journal of Latin American Cultural Studies*, vol. 20, n° 2, pp. 139-160.

Cabrera, Yoandy (4 de diciembre de 2020), "Poesía, activismo y represión en los sucesos de San Isidro", *Árbol Invertido*, [disponible en https://www.arbolinvertido.com/cultura/poesia-activismo-y-represion-en-los-sucesos-de-san-isidro?fbclid=IwAR1G-JIVMjyU0sKR41828KR_3dYtFO-CI4CESIjxCny8YsIP6griMyKU0KE - consultado el 30 de marzo de 2021].

Castro Ruz, Fidel (1961), "Palabras a los intelectuales", [disponible en <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1961/esp/f300661e.html> - consultado el 31 de marzo de 2020].

Delgado Pruna, Arturo (19 de octubre de 2018), "La historieta cubana enfrenta grandes obstáculos" [entrevista con Duchy Man Valderá], *Cubadebate*, [disponible en http://www.cubadebate.cu/especiales/2018/10/19/la-historieta-cubana-enfrenta-grandes-obstaculos/?fbclid=IwAR3gxi_oMB8GOC0xtvF3bR9hqu9xmR3tLLw7pAYCGOb9aX4ab8g3hJfLk5c#.XwEqDChKjIX - consultado el 4 de julio de 2020].

Duong, Paloma (2013), "Bloggers Unplugged: Amateur citizens, cultural discourse, and public sphere in Cuba", *Journal of Latin American Cultural Studies*, vol. 22, n° 4, pp. 375-397.

Espinoza, Mauricio (2017), "Neoliberalism in the Gutter: Latin American Comics and Society since the 1990s", *Studies in Twentieth and Twenty-First Century Lit-*

erature, vol. 42, n° 1, [disponible en <https://newprairiepress.org/sttcl/vol42/iss1/9/> - consultado el 3 de julio de 2020].

Ferreiro, Diana (18 de julio de 2017), "Orestes Suárez, el historietista olvidado", *Zafra. Media & Cultura*, [disponible en <http://www.zaframedia.com/orestes-suarez-historietista-olvidado/> - consultado el 5 de junio de 2020].

Hernández Busto, Ernesto (10 de diciembre de 2018), "¿Qué es el Decreto 349 y por qué los artistas cubanos están en contra?", *Letras Libres*, [disponible en <https://www.letraslibres.com/mexico/cultura/que-es-el-decreto-349-y-por-que-los-artistas-cubanos-estan-en-contra> - consultado el 10 de enero de 2021].

Hernández Guerrero, Arístides y Piñero Estrada, Jorge (2006), *Historia del humor gráfico en Cuba*, Lleida, Editorial Milenio.

Lent, John (2009), "Cuban Cartoonists: Masters of Coping", en Fernández L'Hoeste, Héctor y Poblete, Juan (eds.), *Redrawing the Nation: National Identity in Latin/o American Comics*, New York, Palgrave Macmillan, pp. 81-95.

León González, Yanetsy (3 de julio de 2019), "Irán González habla con Gato en ArteCómico", *Adelante.cu* [periódico de la provincia de Camagüey], [disponible en http://www.adelante.cu/index.php/es/cultura/17593-iran-hernandez-habla-con-gato-en-artecomica-camaguey?fbclid=IwAR2d7EOi2ZE5ZDHgltlgzsuU_Dsl-g04GPnH0-dISCxTxcIBWkGYZ2sjyz80 - consultado el 6 de mayo de 2020].

McCloud, Scott (2000), *Reinventing Comics*, New York, Paradox Press.

Medina Ríos, Jamila (11 de septiembre de 2019), "Athena, un cómic cubano que sueña con la Gran Manzana", *Rialta Magazine*, [disponible en <https://rialta.org/athena-un-comic-cubano-que-suena-con-la-gran-manzana?fbclid=IwAR04EcuD55z1W9tXrrqGHI3YcHpT8kXS8LVGMvtRvqjV-wniZn171Tre1aY> - consultado el 20 de marzo de 2020].

Merino, Ana (2003), *El cómic hispánico*, Madrid, Cátedra.

Mogno, Dario (2003), *Historietas cubanas. Medio siglo de sátira, aventura, humorismo, educación y propaganda en Cuba*, [disponible en <http://expo.mogno.com/25.html> - consultado el 4 de julio de 2020].

Pereira Balboa, Malena (18 de febrero de 2015), "El humor gráfico en los albores de la Revolución Cubana", *Cubaperiodistas*, [disponible en <https://www.cubaperiodistas.cu/index.php/2015/02/el-humor-grafico-en-los-albores-de-la-revolucion-cubana/> - consultado el 20 de enero de 2021].

Pérez Cano, Tania (2019), "Graphic Testimonies of the *Balseros* Crisis: The Narratives of Cuban Detainees at Guantanamo", *International Journal of Comic Art*, vol. 21, n° 1, pp. 79-104.

Piñero Estrada, Jorge (13 de febrero al 19 de febrero de 2016), "dedeté, sin regreso", *La Jiribilla*, [disponible en <http://lajiribilla.cu/articulo/dedete-sin-regreso> – consultado el 9 de mayo de 2020].

Porbén, Pedro (2015), "Revolución 'cómica': historietas y políticas de afectos en Cuba posrevolucionaria", *Iberoamericana*, n° 57, pp. 117-130.

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*, n° 2, pp. 164-197.

Reloba de la Cruz, Xenia (2019), *How to stay connected in an "offline" country? Stories of Cubans' Internet Experience*, Tesis de Maestría no publicada, Kingston, Queen's University.

Rojas, Rafael (28 de noviembre de 2020), "40 grados de represión en Cuba", *Letras Libres*, [disponible en <https://www.letraslibres.com/mexico/politica/40-grados-represion-en-cuba-consultado-el-7-de-enero-2020>].

---- (2006), *Tumbas sin sosiego. Revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano*, Barcelona, Anagrama.

Saviola (20 de julio de 2018), "La caricatura en Cuba", *Diario del Sureste*, [disponible en <https://www.diariodelsureste.com.mx/caricatura-en-cuba/> - consultado el 3 de julio de 2020].

Zarza, Zaira (2013), "Una isla en el mundo móvil: Prólogo para una noción sobre el transnacionalismo cubano", *Istmo. Revista Virtual de Estudios Literarios y Culturales Centroamericanos*, n° 25-26, pp. 1-17.