

Racialización y revolución: Las aventuras de Elpidio Valdés

Pedro P. Porbén

Bowling Green State University

No tengo Superman, tengo a Elpidio Valdés
y mi televisor fue ruso.
Carlos Varela, “Memorias”.

A finales de la década del ochenta, el trovador cubano Carlos Varela resumió en esta estrofa de su canción “Memorias,” del disco “Jalisco Park” (1989), las influencias culturales que tuvieron/tuvimos varias generaciones de “hombres nuevos” desde la década de los setenta, cuando aparecen por primera vez en forma de dibujos animados las aventuras de Elpidio Valdés (1979). No tuvimos cómics norteamericanos, como los tuvieron nuestros padres, y tampoco tuvimos televisores a color. Pero tuvimos a Elpidio Valdés, el no-súper-héroe de historietas y cómics, creado por Juan Padrón en 1970 como personaje secundario en las aventuras de un samurai cubano llamado Kashibashi. Elpidio Valdés no tenía superpoderes, ni un abdomen de hierro; era un guajiro campechano, jodador y gordito que veíamos en los televisores *Krim* soviéticos, en los “*Caribe* transistorizados” en blanco y negro o en las páginas de las caricaturas de los domingos en el periódico *Juventud Rebelde* y más tarde en la revista *Zunzún*.

Elpidio Valdés pasó de las historietas al cine de animación siendo, según Ambrosio Fornet, “el primer largometraje de animación latinoamericano” (11). Pero Elpidio, el “intrépido, habilidoso y simpático mambi”, fue más allá y se convirtió en icónica representación de “lo cubano” y los cubanos en sus luchas contra el sempiterno enemigo colonialista “ganando insólitas batallas por la independencia de Cuba” (Fornet 11).

En el siglo XXI, Elpidio Valdés forma parte ya de lo que Fornet describe como “nuestra mitología infantil” y como bien apuntaba Manuel David Orrio en “El mercado y los niños cubanos” muchas “generaciones de niños han reído y ríen con él, y mucho han aprendido y aprenden sobre la nación a través de sus historietas, donde el eterno combate entre sus huestes y los soldados de España han sido reflejados bajo el principio martiano de guerrear sin odios”. Elpidio Valdés está tan impregnado en el campo de la cultura popular cubana que no solamente aparece en tarjetas telefónicas prepagadas, en las etiquetas de computas para niños y sellos postales nacionales, sino que el propio

Fidel Castro, a través de Elpidio Valdés, llamó a los niños cubanos a participar en las marchas por el regreso de Eliancito en el 2000.

Elpidio ha resultado un recurso sumamente maleable, dócil y, sobre todo, disciplinado en la transmisión de la historia oficial revolucionaria sobre las guerras decimonónicas por la independencia y contra España. Según su creador, Juan Padrón, “el objetivo era, de forma humorística, contar la guerra de independencia, con una enseñanza detrás” (Matienzo). Es decir, Elpidio Valdés, como subrayó Ana Merino, “legítima otra versión de la memoria nacional cubana de los acontecimientos y reivindica el papel de los mambises como los verdaderos fundadores de una identidad cubana libre” (194).

Como resultado, Elpidio Valdés se articula paulatinamente dentro del criterio de uso probado en la práctica del cómic y la caricatura política como mecanismos subversivos y contra-hegemónicos.¹ Pero debido al carácter intrínsecamente polisémico del medio, y de los antagonismos que siempre se presentan en las luchas por alcanzar la hegemonía en el campo de la cultura, los rectores de la cultura revolucionaria cubana se percataron muy temprano del espacio liminal que aparece en cualquier hegemonía.² Además entendieron que, como subrayó Raymond Williams, “the reality of any hegemony, in the extended political and cultural sense, is that while by definition it is always dominant, it is never either total or exclusive. At any time, forms of alternative or directly oppositional politics and culture exist as significant elements in the society” (113). Y por tanto, se apresuraron a copar, cerrar, minar y sancionar todas y cada una de las posibles formas alternativas al cómic, la historieta y las caricaturas políticas, y más adelante del cine de animación.

Para evitar precisamente esas formas alternativas o directamente opositivas a las que se refiere Williams, “Elpidio Valdés surge como interpretación de un discurso que busca modelos de héroes revolucionarios” pues los niños “tienen que conocer la nueva historia de Cuba”, lo cual implica subraya Merino “reescribir el pasado y hacer una versión [otra] que los niños puedan incluir en su imaginario” (193).

La versión “otra”, que produce la re-escritura historicista en las múltiples iteraciones de las aventuras de Elpidio Valdés, subraya, sin embargo, políticas culturales de raza, y de género/sexualidad, que se han explorado poco en los análisis sobre la historieta cubana revolucionaria. Considero que un análisis sociohistórico y contextual de Elpidio Valdés puede resultar también un vehículo poderoso a través del cual

¹ Por ejemplo, el “Loquito” (1957-1960) de René de la Nuez pasó de una simple caricatura política a convertirse en vocero de la insurrección contra Batista.

² Laclau y Mouffe explican este carácter polisémico de la siguiente manera: “its is precisely this polysemic character of every antagonism which makes its meanings dependent upon a hegemonic articulation to the extent that... the terrain of hegemonic practices is constituted out of the fundamental ambiguity of the social, the impossibility of establishing in a definitive manner the meaning of any struggle, whether considered in isolation or through its fixing in a relational system” (170).

podemos observar la circulación de los deseos y temores raciales colectivos, las construcciones y fantasías raciales y de género en la sociedad cubana posrevolucionaria. Estos discursos de racialización —la construcción social de la raza y de la otredad— siguen articulándose a través de diversas formas cinemáticas de expresión, verificables en las abundantes metáforas y fantasías raciales representadas en las aventuras de Elpidio Valdés. De hecho, las aventuras requieren, y han requerido, a través del tiempo, reforzar la dependencia de las diferencias y la otredad para energizar sus narrativas de la historia “oficialmente revisada”. Al poner en circulación discursos metonímicos de raza y alteridad racial, los receptores del producto cultural sólo ven un pedazo estratégicamente seleccionado del conjunto de problemas sociales y una imagen codificada de los sujetos estereotípicamente definidos como el “otro”, “naturalizándose” de esta forma la representación que de la raza hace el muñequito.

Aquí me refiero a raza (término complejo y sumamente cargado) como categoría socialmente construida y por extensión socialmente articulada a través de relaciones y políticas culturales. En otras palabras, raza es un concepto “which signifies and symbolizes social conflicts and interests by referring to different types of human bodies” (Omi & Winant 55). Aunque este concepto de Michael Omi y Howard Winant evoca ciertas características físicas humanas particulares (fenotipos), la selección que se hace de tales características “for the purpose of racial signification is always and necessarily a social and historical process” (55). Procesos dentro de los cuales podemos identificar elementos culturales residuales y/o emergentes asociados a la construcción del concepto de raza.³

Si colocamos las formaciones y políticas raciales al centro de nuestro análisis de las aventuras de Elpidio Valdés, extendiéndolo más allá de los simples binarios que apuntan a representaciones “negativas” / “positivas”, emerge un cuadro mucho más complejo y provocativo matizado por tópicos sociales y culturales presentes en la sociedad cubana contemporánea.⁴ Estoy hablando de analizar las aventuras de Elpidio Valdés funcionando como *estructuras de sentimientos* —“meanings and values as they are actively lived and felt... characteristic elements of impulse, restrain and tone; specifically affective elements of consciousness and relationships” (Williams 132)— y sus conexiones con distintos períodos y generaciones a través de los cuales se han ido representando y

³ Lo residual, según Raymond Williams, se refiere a lo que se ha formado en el pasado pero que aún permanece activo en los procesos culturales, no solamente como elemento del pasado sino también como elemento activo en el presente. Por otro lado, los componentes culturales emergente se refieren a “the new meanings and values, new practices, new relationships and kinds of relationships... continually being created” (122-123).

⁴ Entendiendo ‘formación racial’ como los procesos socio-históricos “by which racial categories are created, inhabited, transformed, and destroyed” (Omi & Winant 55).

organizando las estructuras sociales revolucionarias hegemónicas y los cuerpos racializados y sexuados de sus sujetos y actores sociales.⁵

Elpidio Valdés coleccionado, hetero-normado y racializado

Desde su aparición en la década de los setenta, los cubanos se habían representado en las aventuras de Elpidio Valdés como mezclados dentro de un crisol de tolerancia racial resultante de la absoluta aplicación revolucionaria del ideario martiano sobre raza, y de una visión reduccionista marxista sobre los privilegios raciales basados en clase sociales. Recordemos que, a partir de la década del sesenta cuando se comienza a redefinir la revolución como proyecto socialista, Fidel Castro declaró resuelto el problema racial en Cuba, se ahogaron las discusiones explícitas sobre tales problemas y el estado revolucionario tomó pocas, sino ninguna, acción para resolver los problemas que seguían existiendo en torno a la raza (Sawyer 176). Como subraya Sujatha Fernández, “the Cuban revolution Leadership attempted to create a *color-blind society*, where equality between blacks and whites would render the need for a racial identifications obsolete” (89, énfasis mío). El silencio estatal sobre los problemas sociales contribuyó a la supervivencia, reproducción, e incluso creación, de ideologías racistas y estereotipos sobre la raza en una sociedad que estaba lejos de alcanzar una equidad racial (De la Fuente 321). Lo que se hizo desaparecer del discurso público encontró un terreno fértil en los espacios privados, donde el racismo y la homofobia continuaban influyendo las relaciones sociales entre los sujetos. Los chistes racistas, que por lo general incluyen componentes homofóbicos –para muchos son inofensivas e inocuas manifestaciones de un folclor tropical o parte de una vernáculo o teatro bufo pre-revolucionario– reproducían “las imágenes negativas tradicionales” no sólo de los españoles colonialistas sino de los negros y homosexuales en el espacio familiar y a través de múltiples generaciones (De la Fuente 321).⁶

⁵ En su excelente volumen analítico, Murji y Solomos argumentan que “Racialization... a widely used term in discussions of racial and ethnic relations... has become a core concept in the analysis of racial phenomena, particularly to signal the processes by which ideas about race are constructed, come to be regarded as meaningful, and are acted upon” (1). En el mismo volumen, Ann Phoenix sugiere usar el concepto de racialización pues este subraya procesos continuos de posicionamientos de sujetos, previamente no clasificados racialmente como sugirieron Omi y Winant, y de construcción identitaria; dinamismo que, según Phoenix, no captura el concepto de raza (120). Para los propósitos de este ensayo, racialización se entiende entonces como proceso dinámico dentro del cual se re-articulan los significados de las categorías raciales y, a la misma vez, se silencian discursos críticos que cuestionan estas categorizaciones discursivas oficiales en Cuba posrevolucionaria.

⁶ Alejandro de la Fuente subraya que, una encuesta realizada en Cuba en 1994, se encontró que el racismo, según la opinión popular, continuaba rampante en la isla; y que, según otras opiniones, se

Me quiero detener entonces en algunos episodios de las múltiples aventuras de Elpidio Valdés presentados por la televisión cubana desde los ochenta hasta finales de los noventa. En éstos se representa constantemente, por un lado, al español decimonónico en Cuba como sujeto bestializado, parásito inepto e indisciplinado intentando mantener un poder colonial en descalabro a través de la represión más brutal del pueblo cubano; y por otro lado, se presenta a los cubanos en un todo homogéneo racializado. Homogeneidad que subraya, por supuesto, el fin declarado institucionalmente de las diferencias entre las razas, en el territorio afectivo y geográfico de la nación cubana.

En uno de los episodios más conocidos, “Elpidio Valdés contra el 5to. de Cazadores”, se establece ya desde el comienzo la distribución de personajes en tres bandos irreconciliables. El primero lo componen los cubanos (llamados: criollos, pillos manigüeros, insurrectos), hombres y mujeres de todas las razas en completa armonía, representados/as por los mambises. Al frente de los cubanos, Elpidio Valdés, quien va de capitán a coronel; María Silvia, sobrina de españoles, novia y luego esposa de Elpidio, capitana del ejército libertador; y un general mulato sin nombre propio. El segundo grupo lo forman los españoles (peyorativamente llamados: peninsulares, gallegos, andaluces, gachupines, panchos), en su mayoría hombres blancos, representados por los soldados o rayadillos, debido a su uniforme blanco con rayas azules, y por la comandancia española en la Isla. La cúpula militar española está compuesta por el General Comandante de Brigada Don Agapito Resóplez, como segundo al mando en Cuba bajo las órdenes de Valeriano Weyler; dos coroneles españoles Cetáceo –educado en estrategia militar en los Estados Unidos– y “el Coronel Andaluz”, con fuerte acento y muy mala suerte, quien nunca es llamado por su propio nombre, en una estrategia que lo despersonaliza, lo regionaliza y lo estereotipa.⁷ Un tercer grupo lo componen los contra-guerrilleros, especie de mercenarios cubanos a sueldo de la colonia, que hacían las veces de policías, cuidando de las propiedades e intereses norteamericanos, representados por Media Cara –el pelo y la barba se confunden dejando ver sólo un ojo– y Córdico. Córdico es un personaje interesante cuyo nombre sugiere nada sutilmente por un lado, lo incompleto de la subjetividad del “traidor” a la revolución, a la patria; pero por otro lado, implicando que ese sujeto traidor es corto de “miembro viril” y por tanto es “menos hombre que” sus coterráneos mambises –representados siempre como machos, heterosexuales, viriles y valientes–, una operación de “castración simbólica” que descalifica a los contraguerrilleros a lo largo de todas las aventuras de Elpidio Valdés.

estaba manifestando una nueva imagen sobre las razas que desmontaba los discursos de igualdad de las décadas anteriores (322).

⁷ Todos estos nombres tienen significados burlones: Agapito como nombre de pueblo, el tonto del pueblo, Cetáceo el que arrastra las zetas, el tartamudo, y Resóplez, de resoplar, como refunfunión, resoplón.

En el episodio “Elpidio Valdés contra el 5to. de Cazadores”, las tropas españolas en Coquito del Guayabal (un pueblo ficticio al Oriente de Cuba) se nos presentan bien armadas, disciplinadas pero completamente desmoralizadas; una distribución afectiva que no cambia en todas las aventuras. El episodio gira en torno a un misterioso paquete que María Silvia tendrá que defender con su vida para impedir que caiga en las manos de los españoles. María Elvira logra despistar a los contraguerrilleros disfrazándose con una peluca rubia (pasando como española) y poniéndose el paquete debajo de la blusa como si estuviera embarazada. Pero es descubierta por Córdico, y comienzan secuencias cargadas de tiroteos y persecuciones a caballo que matizan una comedia de enredos, la cual culminará felizmente cuando Elpidio recibe de María Elvira el paquete conteniendo una bandera cubana recién cosida por las mujeres del pueblo. Pero durante los eventos en torno al paquete cubano, el 5to. de Cazadores pierde su propia bandera, algo que podría costar muy caro al Coronel Andaluz. El coronel se afana en hacerle creer a su superior que tal cosa no ha sucedido y le muestra una burda imitación confeccionada con retazos de tela y un escudo pintado burdamente. Iracundo Resóplez espeta: “¡Apestosa falsificación hecha de calzoncillos... partida de incapaces, imbéciles, que no sirven para nada!”.

En este episodio no son los cubanos quienes vituperan impropiedades contra los españoles sino los españoles mismos hacia sus coterráneos de baja gradación. A través del derroche de estereotipos asistimos, por un lado, a la re-construcción de “lo español” como parásito enquistado en una tierra que se resiste a ser consumida por el extranjero usurpador; por otro, se nos presentan a los sujetos beligerantes en rupturas dicotómicas en donde los cubanos son todos valientes, arriesgados y heroicos, pero sobre todo disciplinados, mientras que la contraparte española aparece representada como cobarde, cansada, dormitante, histérica y mentirosa (con la sola excepción del abanderado que se aferra a su emblema), pero sucumbe ante el empuje del texto y de la ideologización de la moraleja patriótica cubana a través de María Silvia: “Ay, igualito que nosotros cuando nos quisieron arrebatar la nuestra”.

Además, a través de todo el episodio se nos ha mostrado a los cubanos como disciplinados sujetos conviviendo en una armonía racial nunca cuestionada.⁸ Esta racialización discursiva enfatiza todo el tiempo que los blancos colonialistas españoles discriminan a sus coterráneos en dependencia de las castas sociales-militares y su localización étnico-lingüística. Los castizos madrileños, como Resóplez, vituperan y reprimen a gallegos y canarios; y estos últimos, son representados como dóciles sujetos que asimilan los abusos verbales y corporales de sus superiores actuando como apéndices de la corona española.

⁸ En mi ensayo “armonía racial” se refiere a las relaciones no-antagónicas entre blancos y negros. Pero también a la presencia privilegiada de relaciones entre hombres blancos (en muchos casos europeos) con muchachas negras o mulatas; y la ausencia sintomática de relaciones entre sujetos negros y mujeres blancas.

A lo largo de todas las aventuras se refuerza la condición de Elpidio Valdés como “sujeto disciplinado” (objeto y sujeto del poder); recordatorio que cumple la función de subrayarnos constantemente que Elpidio, a pesar de ser el héroe por antonomasia escogido por la revolución como vocero de la nueva historia oficial, no está fuera de las relaciones de poder, ni de los estamentos militares. Por ejemplo, en el episodio “Elpidio Valdés ataca Jutía Dulce”, Elpidio recibe órdenes expresas del General mulato de atacar un fortín, cuando él mismo había sugerido una retirada estratégica. Como soldado y subordinado no le queda entonces más remedio que cumplir las contradictorias órdenes y varios mambises saldrán heridos como consecuencia del error del general mulato. Incluso María Silvia, en el episodio “Elpidio Valdés contra la Cañonera”, se dirige al marido formalmente, respetando su superioridad militar como “Coronel Valdés”. En la misma cuerda, la constante referencia a la incompetencia del ejército español y la imbecilidad de los soldados y sus jefes, refuerza la “indisciplina” del enemigo ante la disciplina de los mambises; en un giro que sugiere además la incapacidad del poder colonial de continuar controlando a las tropas cubanas en la manigua.⁹

Resulta sintomática la ausencia casi total de figuras femeninas en el bando español, mientras se refuerza la presencia de la mujer en las tropas mambises a través de los personajes de María Silvia y la niña Eutelia; pero también como conspiradoras y auxiliares en la impedimenta, ayudando a los hombres heridos en combate. Por ejemplo, en “Elpidio Valdés contra los rayadillos” se representa a la única negra vieja esclava en la impedimenta, nombrada “Ñña Mercedes, la comai” (nombre derivado de Doña Mercedes la comadre). Ñña Mercedes habla con fuerte acento africano o bozal, no pronuncia las erres ni las eñes y trata a todos los heridos como niños. Por otro lado, María Elvira—criolla blanca con un tío español—en particular funciona en las aventuras de su marido y superior como soporte a la masculinidad de los mambises, cumpliendo con los roles hetero-normativos preferidos por la Revolución de ser madre, esposa y soldado de la Patria. Pero también con su presencia queda abierta la posibilidad de una familia nuclear heterosexual durante la guerra; una posibilidad que no parece existir para la contraparte española en la isla. Pero en las aventuras, dentro del texto mismo, a Ñña Mercedes se le cancela esa posibilidad de tener una familia nuclear propia, como la que se le garantiza a María Silvia. De manera que dentro de los mismo parámetros hetero-normativos que privilegian las aventuras, se niega a Ñña Mercedes ejercer su propia sexualidad y se la delimita de nuevo al rol (colonial) de cuidar a los niños ajenos, en este caso a soldados infantilizados en la impedimenta.

⁹ Manigua se refiere al espacio rural, a los campos de trabajo convertidos en terrenos de lucha. Debo subrayar que en las aventuras la idiotez del soldado español sirve para aumentar cinemáticamente el espíritu irredento del cubano y fomentar en el “hombre nuevo” receptor, a través de una revisión y renarración del pasado colonial, el compromiso con el criollo y el mambí como fundadores de una identidad cubana libre.

Racialización y hetero-normatividad son casi imposibles de separar en las aventuras de Elpidio Valdés. Estas políticas de género y sexualidad que dominan toda la vida pública de Elpidio Valdés respondían, según Paquita Armas a que “hubo y existen razones para que en un momento determinado se llevara a grado casi absoluto el héroe positivo”, pues se imponía “ante todo resaltar sólo las virtudes de los hombres y mujeres que han hecho nuestra historia” (41). Virtudes que Armas considera ajenas a los “pusilánimes” que como tal no tienen derecho a modelar la historia patria (42). Pero Armas explica cautelosamente que su calificativo “pusilánime” no implica exceso de sensibilidad, pues Elpidio para probar su “lado humano”, tiene que “estremecer” a los receptores, pero sin temblar de miedo ni dudar “entre cumplir una tarea o arrojarse en los brazos de su amor” (Armas 82). Elpidio sí logra mostrar ese lado “sensible” de los cubanos según Armas, algo conveniente pues por un lado le convierte en héroe cercano al “hombre revolucionario ordinario” y por tanto permite la auto-identificación popular y la re-apropiación de los valores (re)presentados en el texto cultural.¹⁰ Pero, por otro lado, el que Elpidio pueda exteriorizar su sensibilidad, garantiza la “repetición” del *performance* de una heterosexualidad compulsiva que rechaza toda posibilidad de otra sexualidad en el espacio de las ficciones fundacionales de la revolución cubana. Como aclara Judith Butler, “[p]erformativity is thus not a singular ‘act’, for it is always a reiteration of a norm or set of norms, and to the extent that it acquires an act like status in the present, it conceals or dissimulates the conventions of which it is a repetition” (12). Es decir, la repetición y reiteración de los actos heteronormativos confieren una subjetividad a los sujetos que constituyen; subjetividades que se producen como identificaciones pero también como desidentificaciones o puntos de resistencia y/ rechazo a las normativas. Pero a la misma vez, la reiteración produce subjetividades como entidades materiales “as a process of materialization that stabilizes over time to produce the effect of boundary, fixity, and surface we call matter” (itálicas en el original, Butler 9).¹¹

Las políticas de género y sexualidad privilegiadas por el discurso hegemónico revolucionario quedan reforzadas también en el episodio “Elpidio Valdés y Palmiche contra los Lanceros”, pero a través de una sustitución del héroe por su caballo Palmiche, un caballo mestizo. La humanización de Palmiche no debe asombrar a nadie, aclara Paquita Armas, pues el caballo es “tan inteligente y parlanchín como su jinete” (56). En este episodio, Palmiche adquiere todos los significantes asociados con Elpidio,

¹⁰ Esta relación entre el estado y el ciudadano es explicado por William Beezley y Linda Curcio-Nagy de la siguiente manera: “the state typically has appealed to the average citizen through evocations of patriotism or community, often a community re-created or conveniently reinterpreted for the occasion at hand” (213).

¹¹ Siguiendo a Butler, se puede argumentar que el *performance* de género y sexualidad en las aventuras de Elpidio Valdés subraya el poder del discurso reiterativo de producir el fenómeno mismo que regula y controla. Es decir, la autoridad está contenida en la repetición del acto en sí mismo y es a través de la repetición que esos ‘matrimonios’ (y las relaciones heterosexuales entre los héroes y heroínas cubanos) se materializan.

incluyendo su “sex appeal” a través de su magnetismo para atraer a las “yeguas”, todas blancas, de los lanceros españoles. Unas yeguas hermosas, como señala el Coronel Andaluz, con labios sensuales y pelos rojizos “pero letales”, como se nos muestra al comienzo del capítulo cuando las bestias destrozan los muñecos colocados para su entrenamiento.

Las “feroces” yeguas blancas de los lanceros tienen una debilidad absoluta por los “machos salvajes y asesinos” viriles, hipersexualizados, negros y mulatos; por eso siempre viajan con tres sementales a la cabeza para mantenerlas controladas. Pero Palmiche, en su despiste, se verá en medio de las coquetas yeguas bañándose en el río, y las convencerá a seguirlo. Se desata una persecución, que termina con Palmiche encerrado en una cueva y los tres asesinos golpeándolo. Pero con su habitual ingenuidad, y con los elementos viriles transmutados, el bravo Palmiche logrará derrotar a los oponentes, llevando “cabalgaduras frescas” al campamento mambí, lo cual permite entonces una nueva victoria del ejército libertador sobre los sorprendidos e impotentes españoles.

Al final del episodio, Palmiche —el héroe de la jornada— no está celebrando como los demás caballos/soldados. Ante tal demostración del “controlado sujeto” (cuerpo dócil, diría Foucault) un mambí declara orgulloso: “Palmiche no entra en eso” (refiriéndose a la revertera), porque “¡Palmiche es un caballo de guerra!”; y como tal, la diversión y la lujuria quedan anuladas bajo la acción del control militar y del auto-control de la libido tropical suprimida en el sujeto negro. En esa escena se nos presenta a Palmiche tirado en una hamaca, descansando cómodamente mientras Eutelia, una niña mulata, le abanica y le sirve bebidas refrescantes. Este final sobre-humaniza al caballo y redefine las relaciones de género en las aventuras de Elpidio Valdés, en tanto el “macho” descansa de las heridas del combate, resultantes de su función “normal” de defender tanto a la patria como al sujeto (objeto del deseo) femenino débil. La mujer queda desprovista de poder y su capacidad de acción se reduce a servir al hombre, bajo el cuidado maternal de la heroína cuya función servil implica atender y abanicar incondicionalmente al “hombre”, al soldado Palmiche/Elpidio, al revolucionario supermacho. Esta escena, con ligeras variaciones, se repetirá en otros episodios a lo largo de las múltiples aventuras de Elpidio Valdés, pero Palmiche será sustituido por Elpidio y Eutelia por María Silvia.

Por último, me quiero detener en el episodio “Elpidio y la abuelita de Weyler”, donde se representan a los norteamericanos, no como soldados sino como hacendados, y ver cómo funciona el humor, a través de la reproducción acrílica del estereotipo del “gallego” como bruto, y de los cubanos funcionando dentro de un “crisol racial” nunca cuestionado. En este episodio un soldado “gallego” es reprendido por no haber detenido el tren militar secuestrado por los insurrectos mambises al mando de Elpidio Valdés. Ante la reprimenda, el soldado confundido balbucea “yo disparé a los neumáticos pero no se han reventado”. El chiste, obvio, subraya el estereotipo del gallego bruto —utilizado desde comienzo del siglo XIX en el teatro bufo— como

marcador diferenciador entre los colonialista europeos y los “pillos, insurrectos” mambises que se representan como homogéneo “crisol racial” de blancos, negros, mulatos y demás, todo/as en función de la libertad de la Patria y luchando por una Cuba libre.

Las diferencias raciales se habían silenciado a través de un muñequito que nos presentaba como arcoiris racial incuestionable, debido precisamente a que el proceso de racialización pos-revolucionario en Cuba implicó la construcción y diseminación de una imagen específica de una sociedad en “armonía racial”. En Elpidio Valdés se impone la tipología racial preferida por la revolución en la audiencia (en un principio niños y jóvenes), de tal manera que en las aventuras todas las razas están representadas pero como “la masa”, el pueblo cubano, como un todo homogéneo y armónicamente racializados. Para Dick Hebdige, “the media plays a crucial role in defining our experience for us” (448), y en este sentido las aventuras funcionan entonces como espejo autorreferencial en el cual se deben mirar los cubanos para encontrarse, a pesar de las diferencias, dentro de un grupo de categorías a través de las cuales es posible clasificar su mundo social. Y es primariamente a través de la prensa, la televisión y el cine que tales experiencias son organizadas, interpretadas y hechas coincidir en un todo social compuesto por las piezas fragmentadas y separadas provenientes de las experiencias de cada sujeto particular.¹²

Elpidio Valdés en *Más se perdió en Cuba* (1995)

Las utópicas e inoperantes estrategias *color-blind* o “daltónicas” del estado eclosionaron durante el llamado Período Especial y revivieron el racismo y las prácticas discriminatorias, provocando un creciente resentimiento y resistencia en la población negra (Alejandro de la Fuente 329). Los prejuicios raciales no habían sido obliterados en la sociedad cubana posrevolucionaria como proponía el discurso institucionalizado sobre raza en todas las aventuras del muy popular Elpidio Valdés.

¹² Por supuesto, como argumenta Stuart Hall, ciertos códigos pueden “be so widely distributed in a specific language community or culture, and be learned at so early an age, that they appear not to be constructed –the effect of an articulation between sign and referent– but to be ‘naturally’ given... [achieving] near-universality... codes have been profoundly *naturalised*” (511). De tal manera que la distinción, en un momento arbitraria, entre la imagen/signo y el sujeto en procesos de identificación se difumina o disuelve, resultando en una imagen de cohesión social (y racial) que se mantiene a través de la apropiación y redefinición de cualquier intento, cultural o no, de des-naturalizar la universalidad de la imagen armónica racial que se nos presenta en la pantalla. De esta manera, los medios no solamente proveen al grupo con las imágenes sustantivas de otros grupos, sino que también “replay back to ... people a ‘picture’ of their own lives which is ‘contained’ or ‘framed’ by the ideological discourses which surround and situate it” (Hebdige 449).

A comienzos de los noventa, y particularmente después del éxodo masivo llamado “Maleconazo” de 1994, los discursos daltónicos sobre la raza, impulsados décadas atrás, encontraron una fuerte resistencia en el campo de la cultura con la aparición del Hip-Hop y del rap como las voces de la juventud negra cubana. Ambas manifestaciones emergieron como respuesta reactiva “to the experiences of displacement and relocation, as well as impoverishment and discrimination” (S. Fernández 90).¹³ Como resultado, las ficciones fundantes de la revolución misma se fracturaron bajo el empuje dinámico de un descontento ahora articulado en el campo de la cultura popular.¹⁴ La respuesta estatal a través de la Asociación Hermanos Saiz, de la Unión de Jóvenes Comunistas y del Partido Comunista, fue la cancelación de los espacios de resistencia racial a través de la creación de otros espacios “oficiales” –léase, institucionales– para canalizar la “creación” joven.

En los noventa el gobierno revolucionario había perdido legitimidad, apoyo y popularidad, además de los recursos económicos después de la debacle socialista en Europa del Este (De la Fuente 326). Y de nuevo, como ocurrió en otros momentos de crisis, la revolución acudió a Elpidio Valdés, el portavoz de las políticas daltónicas de raza, como vehículo de re-transmisión en un intento por suturar las heridas socio-culturales e intentar re-introducir los discursos de una democracia racial como crisol de América Martiana. No bastaba con suprimir e institucionalizar los discursos que problematizaban la raza y el género en Cuba, se necesitaba re-calibrar al pueblo, y sobre todo a los niños y jóvenes, a los “hombres nuevos” para los cuales se habían diseñado las políticas daltónicas de raza. Para lograr esa recalibración y reactivación de los discursos daltónicos, en el largometraje *Más se perdió en Cuba* se reactiva el proceso de racialización, en tanto “racialization is a process through which race is adopted in situations in which it was previously absent” (Reeves 17). Y no es que la raza y los conflictos raciales estuviesen “ausentes” en la Cuba de los noventa; sino que, como hemos visto, en las aventuras previas de Elpidio Valdés no se hacía una distinción, uso directo, ni siquiera referencia explícita a las diferencias raciales operando en el espacio de la cultura popular cubana.

¹³ Al respecto Alejandro de la Fuente afirma que “blacks [Cubans] have actively resisted displacement from most lucrative economic activities through participation in the informal –and frequently illegal – economy, from prostitution to the Black market, in order to access the indispensable hard currency. There is a widespread consensus that a large proportion of the so-called *jineteras* (prostitutes) are black or mulatto” (326).

¹⁴ Sujatha Fernández hace una excelente análisis comparativo entre el poema “Tengo” de Nicolás Guillén, emblemático de los discursos inclusivitas raciales revolucionarios, y un rap de los Hermanos de Causa que parodia o redefine “Tengo” desde una perspectiva centrada en las desigualdades raciales y materiales. Lo utópico del Poeta Nacional “Tengo, vamos a ver, que ya aprendí a leer, a contar, y a pensar, y a reír” se traduce en los 90 por los jóvenes negros como “tengo, una raza oscura y discriminada / tengo libertad entre paréntesis de hierro / tengo provechos sin derechos / tengo tantas cosas sin tener lo que he tenido” (98-9).

Pero en las nuevas aventuras de Elpidio Valdés, *Más se perdió en Cuba*, no solamente se comienza a hablar de raza en Cuba sino que se insiste en que las ideologías racistas persistentes son “remanentes” de un período colonial y prerrevolucionario – ambos marcados por la presencia en la isla de una cultura racista norteamericana que había permeado todas las estructuras sociales cubanas (De la Fuente 323). Esta caracterización de las ideologías racistas operantes en los noventa como hereditarias o sobras remanentes de un pasado histórico, que afectaban solamente a los individuos, sirve diferentes propósitos: por un lado, exonera a la revolución y al gobierno cubano contemporáneo de cualquier responsabilidad en la producción de prejuicios y estereotipos raciales; y por otro lado, se justifica que aún afecten la sociedad porque no ha pasado suficiente tiempo como para haberlas erradicado del imaginario popular.¹⁵

Para sustentar estas nuevas aproximaciones difusas a los problemas raciales, las aventuras de Elpidio Valdés redistribuyen las dinámicas raciales a través del regreso de los binarios blanco/negro, civilizado/bárbaro, pero (re)produciéndolos en los cuerpos foráneos y en los espacios conflictivos donde colisionaron las culturas de las tres naciones involucradas en las guerras a finales del siglo XIX. Es decir, regresar el “origen” de los conflictos raciales al pasado histórico oficialmente adoptado por la revolución después de 1959.

A diferencias de las aventuras anteriores, la primera parte de *Más se perdió en Cuba* es una película dominada por los sujetos masculinos y por los epítetos homofóbicos, los tiroteos y las persecuciones de autos estilo Hollywood; las balaceras y los combates a machete y puños dejan poco espacio a la mujer, que con la excepción de María Silvia, tiene poca o ninguna participación en las acciones combativas y la vemos todo el tiempo relegada a la casa o funciones del hogar, incluyendo a María Silvia. En *Más se perdió en Cuba* no se representan los problemas raciales cubanos directamente, operándose otra suerte de violencia simbólica, sino que se los defiende al espacio de una alteridad colonial que subraya la lucha en Cuba entre los soldados negros norteamericanos y sus coterráneos blancos, enemigos del colonialista español. Pero con una enorme diferencia: cubano y españoles aparecen ahora representados como enemigos-colaboradores atrapados en una guerra que no aceptan “por principios”, como dice Manolo, el rubio agente de la marina española que está de novio con Rosita, una bella mulata joven de Santiago de Cuba.

Incluso en *Más se perdió en Cuba* aparece un personaje español apodado “asere” porque cayó prisionero de los mambises y ellos le llamaban así todo el tiempo. Asere

¹⁵ De hecho, un artículo publicado en 1990 por la revista *Somos Jóvenes* se cuestionaba “if Cubans were ‘completely free’ from the ‘ideological heritage’ of racism” (De la Fuente 323). No obstante, aunque en la revista se reconocía la necesidad de tomar acciones políticas y sociales sistemáticas, la urgencia del problema se diluyó en su propia naturaleza pues “racist ideologies have limited social incidence for they only affect private and family relations – areas over which the government has little control” (De la Fuente 323-4).

terminará luchando en el bando de los cubanos “por la libertad... contra el poder de unos cuantos desmadrados... ¡peleo contra la España feudal!” le confesará a Manolo, “luchó contra los que nos oprimen tanto a los cubanos como a nosotros los españoles”. De tal manera que ahora en estas nuevas aventuras los blancos-rubios españoles y los cubanos de todas las razas conviven *también* en un arcoiris racial impoluto (pero recordemos, subrayando la relación hombre-blanco/mujer-negra, no a la inversa). Convivencia que será interrumpida por los nuevos invasores norteamericanos que no quieren “un gobierno de negros y ratas cubanas” como dice el personaje Mr. Chain.

Pero *Más se perdió en Cuba* pasó muy brevemente por la televisión cubana, como serie en capítulos, en el pináculo de un momento políticamente muy inestable; inestabilidad visiblemente resultante del éxodo masivo del 94. Los rumores populares de que Elpidio Valdés, el símbolo por antonomasia del cubano irredento, se había “amigado” con los españoles se mezclaron con las ya precarias relaciones “afectivas” para con el proceso revolucionario y terminaron condenando a la serie a un destierro, que no fue solamente simbólico: la serie se dejó de proyectar en la televisión nacional y, después de editarla como largometraje, fue vendida a TeleMadrid (según su propio director Juan Padrón). Paradójicamente, por primera vez en 20 años, Elpidio Valdés era rechazado por la audiencia cubana.

Racialización de las aventuras de Elpidio Valdés

En las primeras escenas de *Más se perdió en Cuba* Marcial, el inseparable colaborador de Elpidio se autodefine como “negro” y en el proceso define a Elpidio como blanco. Después de una breve presentación de un narrador español, se nos transporta al estado de Nueva York en 1898. Elpidio y Marcial viajan en tren como parte de su expedición para recaudar armas para la lucha armada en Cuba. Elpidio se queja de que el frío “se cuele por todas partes” en el vagón de tercera en el que viajan. A lo cual responde Marcial jocosamente subrayando “coronel, eso le pasa por andar con un negro como yo.” Y en un corte vemos a otras familias negras norteamericanas tiritando también del frío. Elpidio responde a la observación de Marcial con una sonrisita. Inmediatamente quedan establecidas las diferencias raciales entre los cubanos operando en el espacio racializado norteamericano: Elpidio es blanco, con acento criollo-guajiro oriental y Marcial es negro, sin acento, un mulato “letrado” urbano. Ambos conviven “naturalmente” sin importarles las diferencias de raza, pero esa convivencia se altera cuando viajan por los Estados Unidos. Esta declaración, mientras viajan en un tren por el norte de los Estados Unidos, subraya que Marcial solamente es negro porque está operando dentro del espacio racializado y racista norteamericano. Pero como el Capitán blanco viaja con él sin preocuparse de tales políticas raciales, se nos recuerda que los cubanos conviven en una “armonía racial” en la cual no viven las familias negras que viajan en ese mismo tren. O dicho de otra manera, *Más se perdió en*

Cuba intenta una des-racialización práctica problemática al proponer que los grupos racialmente definidos en términos de negritud y los blancos pueden continuar siendo la base de una identificación colectiva del cubano (yo y el otro) pero sin una definición antagónica.

Esta racialización se refuerza con las escenas en las cuales se nos presentan a un soldado norteamericano blanco, acompañado por un indio, los cuales desalojan a la fuerza a un hombre negro que dormitaba frente a Elpidio y Marcial. Balbuceando y ebrio, Sam el soldado dice al hombre: “está ocupando nuestro asiento un caballero de color” y el indio apache, sin decir ni una palabra, le lanza un puñal muy cerca de la cabeza. Al final resulta que el ebrio soldado norteamericano y el indio son dos agentes secretos de la inteligencia naval española que viajan disfrazados, como el “gringo cazador de apaches” llamado Sam y otro rubio, disfrazado de indio apache. Cuando Marcial descubre la farsa, exclama sarcástico: “¡vaya, un indio rubio!”. Por su parte Sam, a quien Elpidio llama “mata indio de pacotilla”, resultará ser un coronel, también blanco y gallego, de la inteligencia naval española que ha interceptado un mensaje telegráfico cifrado en el cual se describe un complot de los propios americanos para volar su acorazado USS Maine anclado en la bahía de La Habana; voladura que servirá de excusa a la entrada del gobierno de los Estados Unidos directamente en la guerra cubana contra España. A través de las peripecias de dos generaciones de Valdés, Elpidio padre e hijo, la película se trasladará de 1933 a 1898, entre Cuba y los Estados Unidos; de la Cuba republicana a la Cuba colonizada; para, con la ayuda de dos generaciones de Manolos, padre e hijo, desenmascarar la mentira histórica sobre la voladura del Maine.

Estas nuevas aventuras de Elpidio Valdés toman mucho de la tradición vernácula y del teatro bufo, específicamente derivada de la representación decimonónica del “blackface” en la cual los personajes negros o africanos esclavos y libertos se representaban acentuando las diferencias fonéticas “otras, incorrectas e impropias manifiestas en sus patrones de habla, acentos o inflexiones; representaciones que por lo general subrayaban un performance cómico o caricaturesco del negro en su intento de hablar el español castellano” (Lane). Aunque como argumenta Jill Lane, la cultura cubana no fue ajena al “blackface”, resulta sumamente interesante, sino perturbador, que Elpidio Valdés recupere en 1995 una tradición cultural que se asocia tan directamente con los discursos ideológicos segregacionista blancos en los Estados Unidos. Si embargo, si bien es problemático el recurso, para los que fuimos (obligados a ser) pioneros/as revolucionarios en la década de los 70 no había nada “novedoso” pues las representaciones de la mulatita y el negrito rumberos, niñas y niños blancos con las caras embetunadas de negro y con los labios pintados de un rojo sanguinolento, fueron componentes imprescindibles durante las actividades escolares celebrando, paradójicamente, nuestra independencia; adicionándose, por supuesto, el disfrazarse de Elpidio Valdés. Es decir, el performance del sujeto perteneciente a la nación / revolución ya estaba siendo racializado institucionalmente a través de los mismos

elementos que se subrayaban las aventuras como hereditarias “construmbres” pre-revolucionarias.

Lo que resulta perturbador en Elpidio Valdés es la reproducción acrítica de los estereotipos del “blackface” y los “minstrel shows” que abundan a lo largo de la película *Más se perdió en Cuba*, haciéndose constantes referencias a Slim Williams y su “stump speech in blackface”, que formó parte de todos los shows de “juglaría en blackface” hasta la mitad del siglo XX (por ejemplo, “Yes Sir, Mr. Bones” de 1951). Estos *performances* referenciales ocurren en *Más se perdió en Cuba*, específicamente, dentro de los trenes militares y de carga, los cuales se nos presentan desde el comienzo de la película como el medio de transporte de una modernidad segregacionista importada luego a la isla por el imperio norteamericano bajo el signo del progreso. Particularmente, en otra parte del largometraje, la conexión se realiza dentro de un tren militar que debieron ocupar los soldados blancos, “Rough Riders”, al mando de “Teddy” Roosevelt. El filme recrea el asalto de Roosevelt a la colina de San Juan en el oriente de la isla en Julio de 1898.

Primero se nos presenta al Décimo Regimiento Negro de Caballería Norteamericano alistándose en Tampa, Florida, para invadir a Cuba. En el campamento, el sargento mulato Washington se cuestiona para qué ir a pelear en una guerra que no es suya. “Piense que vamos a llevarles la libertad, sarge”—le dice otro soldado negro tirado en el suelo. “¡Libertad, mis nalgas!”— le grita el sargento en un perfecto castellano, “primero tendría que ser yo libre en mi país” y dirigiéndose al otro, “¿Sabes cómo llaman a los héroes ‘esforzados’ como tú? Les llaman ‘niggers’”. Un grupo de soldados ebrios, que se llaman a sí mismo los “Rough Riders”, comienzan a disparar a los negros. Al ser interpelados por Washington el jefe le responde: “practicábamos al tiro con la basura, je, je, je, je”. Washington amenaza con golpearlo pero el ebrio soldado blanco lo detiene en el acto: “¿No sabes quiénes somos?... somos los “Rough Riders” del primero de caballería de Teddy... ¡ponte firme, negro mono!”. Un corte nos lleva a la oficina de Teddy, donde Mr. Chain y su hijo Junior aplauden complacidos el nuevo diseño de los uniformes que ha hecho el propio Roosevelt. Amanerado Teddy les pregunta, “qué les parece este pañuelo”, “van muy bien con sus ojos”—le responde Junior llevándose las manos coquetamente a la cara, mientras Teddy hace unos ojitos y le da las gracias. Estas escenas subrayan que los componentes de racialización pasan también por las políticas homofóbicas impregnadas en la cultura popular cubana, como dirá más adelante Elpidio, Junior y Roosevelt son los “mariquitas” (término peyorativo que sustituye a “maricón”).

Los soldados del Décimo llegan a Cuba a reunirse con los ebrios “Rough Riders” que han perdido sus caballos en el proceso. El jefe del regimiento, un soldado viejo blanco, le aclara al amanerado Teddy que el próximo tren le corresponde a sus tropas que no han comido en 24 horas porque los blancos se negaban a servirles alimentos a los negros. Teddy contrariado les reclama “¡que peleen por su turno!”. El sargento Washington se ofrece a pelear. “¿Estás listo... simio?”— le insulta de nuevo el

mismo soldado aún más borracho. Washington responde que sí y comienza a pelearse a los puños con un enorme negro que traen los “Rough Riders”. Washington está a punto de ganar, cuando otro soldado negro descubre que el tren que llegará no es el que estaba esperando Teddy sino uno de cargar carbón. Washington se deja tumbar y los ebrios “Rough Riders” vitorean a su peleador quien está sumamente confundido. Teddy contento se dispone a tomar el tren pero se da cuenta de que la vagoneta de carbón “le arruinará el uniforme”. Pero no les queda más remedio y se meten en los vagones embarrados de carbón.

Inmediatamente después arriba el tren “Special” de lujo que esperaba Teddy. Los soldados negros deslumbrados por el confort, lo tocan y exploran todo asustadizos. “Sale el agua fría, men!” exclama uno de ellos; otros van tomando té con los pulgares levantados en tazas muy blancas que resaltan lo negro de sus pieles. Asomados por las ventanillas encortinadas, se feminizan a los soldados norteamericanos negros cuando son “descubiertos” por los blancos. Esta sección la cierra una escena *a la* Jim Crow cuando Teddy Roosevelt salta fuera del vagón de carga, semejante a como lo hacía el celeberrimo Thomas “Daddy” Rice (“Eb’ry time I weel about/ I jump Jim Crow”), con la cara pintada de negro como resultado de su “contacto” con el carbón, mientras escuchamos el sonido de una tonada de banjo y pandereta que nos recuerda a “The Virginia Minstrels” newyorkinos a mitad siglo XIX, aquellos shows que llegaron a ser muy populares en Inglaterra y las Américas.

En esta parte de las aventuras de Elpidio Valdes, los soldados negros terminan siendo ridiculizados y representados como salvajes ignorantes que serán descubiertos por los “desplazados” soldados blancos. La escena reitera que la norma imperante es lo blanco y que al negro le corresponde por tanto imitar, aunque fallidamente, al patrón blanco. De tal manera que los soldados negros se representan dentro de un blanqueamiento compulsivo, en el cual se subrayan políticas de género y sexualidad, políticas homofóbicas, en tanto se amaneran a los viriles fetiches cuando son “descubiertos” en el acto.

Pero, para que el “chiste” funcione se necesita la complicidad del espectador. Llamar constantemente al Otro como simio, negro-nigro mariquita, Nigger, rata, y hacer de ellos un momento “cómic”, o cuando ese Otro tome el té y se asoma por las ventanillas de un tren para “blancos” con el rostro parcialmente cubierto con las cortinas como un velo, requiere que ese ejercito de estereotipos impregnados en el discurso metonímico racializado se active y se decodifique de maneras específicas. Claramente, en un primer nivel estas escenas atacan un estilo de racismo identificado con los norteamericanos. Pero en un segundo nivel se problematiza tal afirmación porque el racismo queda como “un problemas de ellos –del otro imperialista” y “no nuestro problema”. De tal manera que *Más se perdió en Cuba* reactiva lo ausente y silenciado (pero aún presente) de los discursos populares cubanos sobre la raza, pero termina subrayando los discursos posrevolucionarios de “armonía racial” y afirma que, si hay problemas aún en torno a la raza, ello se debe a lo arraigado de las prácticas de

racialización (pos)coloniales y, sobre todo, a la influencia y manifestación del racismo norteamericano en Cuba a comienzos del siglo. Al final, todo concluye con un “chiste” que requiere que el espectador encuentre “cómico” que un hombre negro viaje en un tren de lujo y tome el té.

Una primera lectura de *Más se perdió en Cuba* sugeriría una crítica al racismo norteamericano, y al racismo en general, pero sin embargo se produce también un apoyo al racismo y sexismo cubano (invisible, silenciado pero presente como dijo Alejandro de la Fuente) mediante el desplazamiento de los estereotipos racistas y sexistas populares hacia una población foránea. Aunque se tilda constantemente al Otro/negro de maneras sumamente racistas, se “justifica” el momento de “humor vernáculo”, el chiste, sin cuestionarse la rampante homofobia racista, incluso del propio Elpidio Valdés que siempre llama a los enemigos “mariquitas”. La justificación aparente es que no son siempre los cubanos quienes despliegan improperios sexuales y racializados, sino los imperialistas yanquis blancos a sus propios coterráneos no-blancos, tal como sucedió antes entre los colonialistas españoles. ¿Al parecer lo ofensivo del uso continuo de “mariquita” se consideró inofensivo?

Detrás de esta disolución vernácula de componentes culturales emergentes/residuales, Elpidio Valdés termina re-validando la “pigmentocracia” cubana a la que se refiere Mark Q. Sawyer, colocando la génesis del problema racial en las tensiones de una sociedad poscolonial experimentando la disolución gradual en la visión del “crisol racial” de sus políticas de racialización a mediados de la década del noventa.¹⁶ Pero las políticas de armonía racial sostenidas a través de continuas reiteraciones, ratificaciones y legitimaciones propuestas por las iteraciones de las aventuras de Elpidio Valdés, colisionaron con el descontento popular, produciéndose una reacción popular contra la reconciliación con el otrora colonialista español y el excesivo choteo denigrante racial y sexualmente del Otro/negro. Detrás de estas reacciones a *vox populi* había elementos no articulados de malestar ante una re-narración de la historia patria que cuestionaba, a través de un trasplante simbólico, las relaciones raciales en Cuba posrevolucionaria.

Es decir, por primera vez en la vida pública de Elpidio Valdés se le cuestionaba su modelo de “discriminación inclusivista” que venía siendo articulado desde los años 70. A pesar de que como subrayó Sawyer los mecanismos como las crisis estatales crean aperturas al progreso racial, tales procesos han sido dominados en Cuba posrevolucionaria por una ideología estatal de “discriminación inclusivista”– “[that] encourages the ongoing marginalization of Afro-Cubans in Cuban social, economic, and political life” (Sawyer xx). Bajo este modelo de discriminación con inclusión promovido por el estado cubano, los negros habían sido incluidos formal y simbólicamente en el

¹⁶ Para Sawyer, “[in contemporary Cuba] after forty years of revolution, Cubans still widely believe that there is a racial hierarchy in Cuba... though racial categorization is multitiered and complex, racial categories are very salient and are highly correlated with skin color... Cuba society appears to be a pigmentocracy, with the whites at the top and the blacks at the bottom” (177).

gobierno, pero como queda claro después de las reacciones populares, a la misma vez la escisión racial permanecía entre negros y blancos; solamente silenciada a través de discursos como los que habían promovido e intentó promover Elpidio Valdés.

De acuerdo con el periodista cubano Miguel Fernández, “el pueblo cubano asistía horrorizado a un nuevo reencuentro con los soldados españoles del siglo XIX a través del largometraje animado de más de horas de duración titulado *Más se perdió en Cuba*”. Según el periodista, el horror se debía principalmente a que este nuevo Elpidio “adulteraba” la historia y promovía una “imagen falsa” de los otrora enemigos de Cuba: “en esta cinta, los españoles [aparecían] confraternando con los cubanos en el campo de batalla... nada tiene que ver con la realidad aprendida hasta hoy, ni siquiera con la realidad presentada por las anteriores series de Elpidio Valdés que ya duran más de 20 años. Nada se habla de la reconcentración de Weyler, del salvajismo ibérico en el campo cubano, de conspiradores asesinados por voluntarios colonialistas, de mujeres violadas por sádicos soldados mientras sus maridos peleaban con el machete en la mano” (Fernández Martínez). En resumen, en *Más se perdió en Cuba* se dislocaron las ficciones fundantes de esa “mitología infantil” a la que se refirió Fonet, y se forzaba la aceptación acrítica del nuevo aunque conocido “inversionista” neocolonial español.

Para ilustrar ésta última idea, y subrayar lo pendular y coyunturalmente cambiantes de las versiones “oficiales” de las relaciones cubano-españolas, el mismo periodista independiente recupera una historia callejera que conjuga lo racial con lo económico. En su historia, “un joven y pícaro negrito, pinche de cocina” al ser interrogado sobre “el significado emblemático de la cerveza Hatuey” por un gerente de hotel y posible empleador español, contestó “que el guerrero indígena, que ahora sirve para simbolizar tan refrescante bebida, se había suicidado. . . por problemas personales” y para nada mencionó el “escarnio cometido por los colonizadores contra el valiente indio que prefirió morir en la hoguera a doblar la cerviz ante sus verdugos” (Fernández Martínez).

Pero el chiste callejero nos dice mucho más, no solamente sobre las relaciones entre una Cuba abierta a la neo-colonia española, al mercado neoliberal y la inversión extranjera, sino también sobre las políticas y formaciones raciales que operaban en los discursos de construcción de los sujetos poscoloniales implicados en los juegos políticos de supervivencia en la isla. En *Más se perdió en Cuba*, no aparecen ya ni Resóplez ni el Coronel Andalucía, tampoco Cetáceo; Valeriano Weyler es solamente mencionado de pasada en la narración histórica que ahora la hace un español. Incluso, la canción tema original de Elpidio Valdés, interpretada por Silvio Rodríguez (“para Elpidio Valdés patriota sin igual no hay gaito que lo pueda espantar... él no cree en nadie...”) es sustituida por otra de Pedro Luis Ferrer (“enemigos en la guerra, hermanos en la razón, España - Cuba, Cuba - España, más que la uva, dulce mi caña”). A mediados de las década del noventa, las cosas han cambiado en Cuba, se ha despenalizado la tenencia del dólar norteamericano y las relaciones con España vuelven a ser de dependencia:

recordemos que en 1994 se inauguró el hotel 5 estrellas “Meliá Cohiba”, y más tarde el “Meliá Habana” en La Habana, de la empresa española Sol Meliá, S.A.

El hecho de que los cuestionamientos sobre procesos y políticas de racialización estuvieran ausentes o no críticamente articulados en las aventuras de Elpidio Valdés previas a *Más se perdió en Cuba*, signa precisamente la racialización institucional como el proceso a través del cual se construyeron, dieron significado y se activaron las ideas sobre raza después que Fidel Castro declaró resuelto el problema racial. La racialización en sí misma es un proceso continuo de posicionamientos y de construcción identitaria; procesos que enfatizan, social y psicológicamente, las posiciones de los sujetos en categorías raciales. A través de la re-incorporación de una imagen de los Estados Unidos como la causa y mantenimiento del racismo, *Más se perdió en Cuba* pone precisamente a circular de nuevo todas las categorías, explicaciones, evaluaciones y prescripciones raciales, culpando en el proceso al sempiterno enemigo imperialista pero exonerando, quizás no tan indirectamente, al otrora enemigo español (el rubio español enamorando a la mulatita cubana).

Así, lo racial se adopta en *Más se perdió en Cuba* con una dimensión temporal e histórica “occurring when increasing racial elements are used where earlier there were less or absent” (Reeves 17). *Más se perdió en Cuba* acudió a la fórmula empleada en las aventuras previas, pero en esta nueva coyuntura a mediados de los noventa sencillamente, no funcionó. Principalmente porque intentó ir en contra de las construcciones de “sentido-común” sobre raza y sobre los españoles, y en contra de las expectativas sociales que las propias aventuras habían venido construyendo por décadas al respecto. La realidad social “afuera”, las experiencias y eventos de la vida diaria no coincidía con las imágenes ni con los significados atribuidos a ellas a partir de mapas cognitivos previos. Intentar imponer un nuevo punto de vista hegemónico, por paradójico que esto pueda sonar, no resulta tan sencillo como mantener el que ya opera en el ámbito social.

OBRAS CITADAS

- Armas, Paquita. *La Vida en cuadritos*. La Habana: Editorial Pablo de la Torriente. 1993. Print.
- Beezley, William H. and Linda A. Curcio-Nagy (editors). *Latin American Popular Culture*. Wilmington: Scholarly Resources Inc. 2000. Print.
- Butler, Judith. *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of Sex*. New York: Routledge, 1993. Print.
- During, Simon, ed. *The Cultural Studies Reader*. London and New York: Routledge, 1999. Print.
- Fernández Martínez, Miguel. *Desde Cuba: Más se está perdiendo en Cuba* (Distribuido por CubaNet). La Habana, 30 de mayo de 1996. Web. 17 de Abril de 2010.

- Fernández, Sujatha. *Cuban Represent!* Durham and London: Duke Univ. Press. 2006. Print.
- Fornet, Ambrosio. "Apuntes para la historia del cine cubano de ficción. La producción del ICAIC (1959-1989)". *Temas* 27 (octubre-diciembre de 2001): 11. Print.
- Fuente, Alejandro de la. *A Nation for All: Race, Inequality, and Politics in Twentieth-Century Cuba*. Chapel Hill & London: The University of North Carolina Press, 2001. Print.
- Hall, Stuart. "Encoding, Decoding." *During* 507-517.
- Hebdige, Dick. "The Function of Subculture." *During* 441- 450.
- Laclau, Ernesto and Chantal Mouffe. *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics*. New York: Verso, 2001. Print.
- Lane, Jill. *Blackface Cuba, 1840-1895*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2005. Print.
- Matienzo, María. *Entrevista a Juan Padrón: Primero los paticos, luego la perfección. Cuba Sí*. Agosto de 2004. Web. 17 de abril de 2010.
- Merino, Ana. *El cómic hispánico*. Madrid: Cátedra. 2003. Print.
- Murji, Karim and John Solomos. *Racialization: Studies in Theory and Practice*. Oxford: Oxford University Press, 2005. Print.
- Orrio, Manuel David. El mercado y los niños cubanos. *CubaNet*. 24 de abril de 1997. Web. 15 de marzo de 2010.
- Padrón, Juan, Dir. *Elpidio Valdés contra los rayadillos*. ICAIC: 1978. Filme de animación.
- . *Elpidio Valdés*. ICAIC: 1979. Filme de animación.
- . *Elpidio Valdés contra la cañonera*. ICAIC: 1980. Filme de animación.
- . *Elpidio Valdés contra el 5to de cazadores*. ICAIC: 1988. Filme de animación.
- . *Elpidio Valdés ataca Jutía Dulce*. ICAIC: 1988. Filme de animación.
- . *Elpidio Valdés y la abuelita de Weyler*. ICAIC: 1989. Filme de animación.
- . *Más se perdió en Cuba*. ICAIC: 1995. Filme de animación.
- Padrón, Juan, Mario Rivas y Tulio Raggi, Dir. *Elpidio Valdés y Palmiche contra los lanceros*. ICAIC: 1989. Filme de animación.
- Phoenix, Ann. "Remember Racialization: Young people and positioning in differential understandings". Murji and Solomos 103-122.
- Reeves, Frank. *British Racial Discourse*. Cambridge UP, 1983. Print.
- Sawyer, Mark Q. *Racial Politics in Post-Revolutionary Cuba*. Cambridge UP, 2006. Print.
- Williams, Raymond. *Marxism and Literature*. Oxford UP. 1978. Print.