

## **El amor en los tiempos de guerra: La novela gráfica *De sangre y ron mi Cuba***

*Verena Berger*

Universidad de Viena, Austria

### **Resumo**

O romance ilustrado *De sangre y ron mi Cuba* (2010), do artista galego Fran Jaraba, enfoca um tema histórico, a Guerra de Independencia de Cuba (1895-1898), para hacer revisión do fim do colonialismo espanhol no Caribe. Perante os acontecimientos bélicos e a partir de documentação detallada o autor desenvolve uma narração de aventuras e amores entre realidade e ficção.

Este artigo analisa, por uma parte, as formas de amor que Jaraba integra no seu romance ilustrado ao nível da narração e da representação visual, e, pela outra, a representação dos gêneros em uma forma popular, para recriar a violência da guerra.

**Palavras-chave:** Romance ilustrado, Guerra de Independencia, Cuba, amor, Fran Jaraba

### **Resumen**

La novela gráfica *De sangre y ron mi Cuba* (2010), del dibujante gallego Fran Jaraba, enfoca un tema histórico, la Guerra de Independencia de Cuba (1895-1898), para hacer revisión del fin del colonialismo español en el Caribe. Ante los acontecimientos bélicos y a partir de documentación detallada, el autor desarrolla un relato de aventuras y amores entre la realidad y la ficción.

Este ensayo analiza, por un lado, las formas de amor que

\* Artigo recebido em agosto de 2011 e aprovado para publicação em agosto de 2011.

Jaraba integra en su novela gráfica a nivel de narración y de representación visual, y, por el otro, la representación de los géneros en un medio popular para tratar de la violencia de la guerra.

**Palabras claves:** Novela gráfica, Guerra de Independencia, Cuba, amor, Fran Jaraba

### **Abstract**

The graphical novel *De sangre y ron mi Cuba* (2010), of the Galician comic-strip artist Fran Jaraba, focuses on an historical subject - the War of Independence of Cuba (1895-1898), in order to make a revision of the end of Spanish colonialism in the Caribbean. Against the background of the acts of war and with detailed documentation, the author develops a story of adventures and romances between reality and fiction. This essay analyses, on the one hand, the narrative and visual representation of romance in Jaraba's graphical novel, and, on the other, the representation of gender in a popular medium to recreate the violence of the war.

**Keywords:** Graphical Novel, War of Independence, Cuba, love, Fran Jaraba

La Guerra de Independencia (1895-1898), como la llaman los propios cubanos y que para los españoles sigue siendo la Guerra de Cuba, forma parte del acervo cultural e histórico de ambos países, pero apenas ha sido tratada en la ficción narrativa. Por ello resulta aún más sorprendente tener en las manos una novela gráfica dedicada al tema: *De sangre y ron mi Cuba* (2010), del ilustrador y dibujante gallego Fran Jaraba. Según el propio autor, la falta de voluntad para enfrentarse críticamente con el pasado por parte de España es evidente: “No sé si será por vergüenza histórica [...], pero es un hecho. Los anglosajones, por ejemplo, han producido y producen toneladas de material de ficción (literatura, comic, cine,...) sobre su propia epopeya colonial, o sus descubrimientos y exploraciones” (SENAR,

2010). Al tratar este acontecimiento histórico en su novela gráfica, que originalmente fue publicada por la editorial gallega Xerais en tres álbumes separados, Jaraba crea una aportación cultural interesante en lo que se refiere a la concientización del pasado de España y Cuba. La trilogía sobre la Guerra e Independencia fue recuperada por Ediciones Glénat en 2010 y reunida en un solo volumen, manteniendo las tres secciones divisorias: “Cita en La Habana”, “Campos de Cuba” y “Tierra libre”.<sup>1</sup> Al pasar de la forma concatenada a un único tomo, el formato que antes acogía las tres ediciones de Xerais actualmente es una novela gráfica compilada. El ensayo que sigue a continuación pretende analizar, por un lado, las formas de amor que Fran Jaraba integra en su novela gráfica a nivel de narración y de representación visual, y, por el otro, la representación de los géneros en un medio popular para tratar de la violencia de la guerra.

### **El concepto del “amor”**

En *De sangre y ron mi Cuba* Fran Jaraba ambienta una historia de amor en medio de los sucesos que ocurren en la Gran Antilla a finales del siglo XIX, cuando aún era colonia española debatiéndose en una guerra feroz por conseguir la independencia. Este enfrentamiento bélico no solamente terminaría en el “desastre” de 1898, constituyendo una de las mayores crisis políticas y económicas de España al perder casi todas sus posesiones coloniales (Cuba, Puerto Rico, Filipinas), sino que también terminará para Cuba en una nueva ocupación por parte de los EE.UU. En la tradición del antihéroe, Jaraba traza las peripecias de su protagonista Maxi Torres, un joven poeta de Santiago de Compostela que, loco de amor por la actriz Lola Molina, “La Argentinita”, se alista en una contienda que no percibe como propia. En la búsqueda de su amada, cuyo paradero desconoce al llegar a Cuba, recorrerá buena parte de

la isla caribeña y, parecido a Ulises solo al alcanzar la meta, el protagonista descubre realidades diferentes: Maxi se volcará en una historia de amor con la cubana Marina y con ella en la guerra de los mambises.

El amor es uno de los aspectos más importantes en la vida humana y por ello también ha sido y es un motivo universal de la creación artística. Está presente tanto en mitos y leyendas de la antigüedad, como en obras literarias o filosóficas, en letras de canciones, en obras pictóricas y escultóricas, en películas y telenovelas. Como concepto, “el amor” se presta para una tipología más amplia: en la mitología griega se distinguen tres tipos de amor: *Eros* (ἔρως), *Philia* (φιλία) y *Agápē* (αγάπη). *Eros* se refiere a la atracción sexual, *Philia* al amor fraterno y amistoso, y *Agápē* al amor espiritual. En esta tripartición, que se debe a Platón y que de por sí es abstracta y compleja, se basa la concepción occidental del amor. Con su teoría triangular, que concibe el amor en los niveles de la pasión (*passion/Eros*), de la intimidad (*intimacy/Philia*) y del compromiso (*commitment/Agápē*), el psicólogo estadounidense Robert Sternberg continúa esa tradición platónica. A partir de dicha tripartición, Sternberg desarrolla ocho formas de amor agrupadas respectivamente en su modelo del triángulo: el amor vacío (*non love*), el cariño (*liking*) como sentimiento íntimo, el encaprichamiento (*infatuated love*) como pasión y ‘amor a primera vista’, el amor sociable o de compañía (*companionate love*) que se da entre amigos y hermanos, pero también en matrimonios, el amor romántico (*romantic love*) como unión de pasión y confianza estable, el amor fatuo (*fatuous love*) como pasión, pero sin confianza, así como el amor consumado (*consummate love*), que reúne las tres componentes de pasión, intimidad y compromiso y por lo tanto es considerado como ideal del amor (STERNBERG, 1986, 392ss.). Al contrario de Sternberg, John A. Lee propone seis

modos de amor y los clasifica en un primer nivel en *Eros*, como una fuerte atracción física; en *Ludus*, que percibe el amor como juego, y en *Storge*, una relación amorosa convertida en amistad. En un segundo nivel coloca otros modos de amor que, según Lee, son derivados de los tres mencionados y conocidos como *Pragma*, una combinación de *Ludus* y *Storge* y, por lo tanto, una comprensión práctica del amor; *Mania*, que oscila entre obsesión y miedo, así como *Agápē*, que se constituye de *Eros* y *Storge* (LEE, 1988, 38ss.).

A partir de estas tipologías, y considerando *Eros* y *Manía* como emociones intensas, *Agápē* como emoción mediana y *Ludus*, *Storge* y *Pragma* como de baja intensidad, Susan S. y Clyde Hendrick establecieron una escala de arquetipos amorios (*Love Attitude Scale*) con la finalidad de diferenciar según géneros el concepto del amor (HENDRICK et al., 1986, 392ss; HENDRICK et al., 2006, 149ss.). Como resultado de sus investigaciones pudieron concluir que tanto para hombres como para mujeres, *Eros* siempre está marcado positivamente, mientras que la valoración de *Ludus* resulta negativa (HENDRICK et al., 1988, 981). Sin pretender profundizar más en las diversas clasificaciones hechas desde la psicología y las ciencias sociales, queremos señalar también la obra del psicólogo y filósofo alemán Erich Fromm, que en su obra *El arte de amar* (2009), originalmente publicada en alemán en 1956, postula que el amor es la propuesta a la existencia humana ante la vivencia de la separación. Partiendo de la reflexión sobre la clase de objetos de amor, Fromm llega a una clasificación similar a las ya mencionadas: el amor fraternal, el amor materno, el amor erótico, el amor a sí mismo y el amor a Dios son las formas básicas que postula en su teoría del amor.

En relación con la concepción del amor en culturas diferentes, sin embargo, se debe tener en cuenta que ninguna

cultura “gives equal weight to the use of sexual, romantic, and companionate metaphors” (JANKOWIAK, 2008, p. 1). Como la novela gráfica *De sangre y ron mi Cuba* es un artefacto realizado por un dibujante gallego que desarrolla una historia de amor entre un protagonista igualmente gallego y una mujer cubana, cabe enfocar el tema de la representación del amor al nivel de la interculturalidad, sin dejar de lado su relevancia en la narración sobre la Guerra de Independencia en Cuba y haciendo referencia al aspecto de la estética gráfica en una novela gráfica como arte secuencial y medio popular.

### **La novela gráfica: ¿Un formato propio o un género disfrazado?**

Cuando en marzo de 2010 Ediciones Glénat anuncia la publicación de *De sangre y ron mi Cuba*, en su página Web se puede leer en el rubro de Actualidades bajo el título: “*De sangre y ron mi Cuba*: Cómic e historia”. Y más adelante: “*De sangre y ron mi Cuba* es una novela gráfica del veterano autor gallego Fran Jaraba que, desde hace un par de semanas, puede conseguirse en librerías y tiendas especializadas.”<sup>2</sup> ¿Ante qué formato se encuentra entonces el lector interesado? ¿Qué diferencia existe entre un cómic y una novela gráfica? No cabe duda de que tanto en las editoriales como en las librerías últimamente aparecen muchas “novelas gráficas”, etiquetas comerciales de aplicación controvertida: desde adaptaciones literarias como *El extranjero* (2011) de Albert Camus, realizada por Juan Carlos Kreimer y Julián Aron y publicada por la editorial argentina Ediciones de la Flor, que ya había llevado a ese formato *Fahrenheit 453* (2010), de Ray Bradbury (Tim Hamilton), o relatos de viaje de tono político como *Pyongyang* (2005), *Crónicas birmanas* (*Chroniques birmanes*) (2008) y *Shenzhen*, del canadiense Guy Delisle, “periodismo en viñetas” (BARROS, 2011) como *Palestina*:

*En la franja de Gaza (Palestine)* (1993-1995), *Gorazde: Zona Protegida (Safe Area Goražde: The War in Eastern Bosnia 1992–1995)* (2000) o *Notas al pie de Gaza (Footnotes in Gaza)* (2009), del maltés-estadounidense Joe Sacco, hasta biografías como *Modotti. Una mujer del siglo XX* (2003-2005), del español Ángel de la Calle, y autobiografías como *Persépolis* (2002-2004), de la iraní-francesa Marjane Satrapi, bajo la denominación de “novela gráfica” cabe toda una amplia gama de géneros literarios.

En la literatura especializada el origen del término “novela gráfica” generalmente es atribuido al dibujante estadounidense Will Eisner, quien colocó la expresión *graphic novel* sobre la cubierta de su obra *A Contract with God (Contrato con Dios, 1978)* con la intención de subrayar que su novela ilustrada debe entenderse como literatura dirigida a un público adulto. De este modo, Eisner había establecido el término para historietas exigentes con estructuras complejas (WEINER, 2003, pp. 17-20; EISNER, 2004). Siguiendo la definición del teórico y dibujante, las novelas gráficas son “book-length comic books that are meant to be read as one story” (EISNER, 2003, p. XI.). Creadas por artistas secuenciales a partir de la segunda mitad del siglo XX, las novelas gráficas pueden abarcar “[...] works of nonfiction in addition to works that are truly novelistic” (EISNER, 2008, p. 149). La recepción masiva del concepto de la novela gráfica solo vino en 1992 al otorgarle un Premio Pulitzer a *Maus* (1986/1991), de Art Spiegelman, cuando una reseña en New York Books Review clasificaba esta obra como un producto cultural aparte: “Art Spiegelman doesn’t draw comics” (WITEK, 2004).<sup>3</sup>

No obstante, sigue siendo debatida por los teóricos la delimitación genérica de productos gráficos como el cómic, la historieta, el tebeo, el *comic book* o *comic strip* y la novela gráfica. Según Charlotte Cabbage, una novela gráfica se caracteriza

por presentar una única historia, generalmente compleja y extensa, y que se encuentra destinada a un público adulto, pero no representa un género propio: “The graphic novel does not constitute a genre, but a format, a design into which a variety of genres may fit. While a graphic novel may be a multi-volume set, it is not a serial publication once complete” (CUBBAGE, 2010, p. 73). Una definición más centrada en el carácter literario de la novela gráfica la aporta Jan Baetens al subrayar que se trata de una novela “not made by words, but by images, balloons and captions. In ‘graphic novel’, the important word is ‘novel’, not ‘graphic’ ” (BAETENS, 2001, p. 8). *De sangre y ron mi Cuba* entonces puede ser clasificada como una serie de tres fascículos convertida en una novela gráfica. A nivel de narración estos se completan al igual que los capítulos de una novela. A pesar de ser una creación inicialmente no planeada como novela gráfica, por su formato la nueva edición en un volumen se presenta como un libro. La diferencia entre la obra de Fran Jaraba, inicialmente editada en tres fascículos, y novelas gráficas como las ya mencionadas de Delisle, Sacco, Eisner o Spiegelman radica en la distancia que desde el principio estas obras toman del cómic, básicamente por la longitud y por la elaboración de una narración concluida: “For creators, labelling their work a graphic novel allows them to distance themselves from the commercial and periodical connotations associated with comic books. For publishers, graphic novel is a term that helps elevate the status of their product and has allowed them entrée into bookstores, libraries, and the academy. In practice, graphic novels may be longer than the typical comic book and most often feature self-contained, rather than continuing, stories” (DUNCAN/SMITH, 2009, p. 4). Por el carácter comercial del término novela gráfica, el teórico francés Bruno Lecigne atribuye su aceptación a la “confusión des langages” (LECINGE, 2007, p.

42) que surge de la unión de conceptos vanguardistas y mercados de masas con el fin de normalización cultural, como es el caso en la reedición de *De sangre y ron mi Cuba* por la Editorial Glénat. Tomando en consideración el debate teórico de las transgresiones genéricas y las definiciones de historietas, tebeos, *bande dessinée* y novelas gráficas, consideramos la novela gráfica como un formato más amplio que el cómic breve con “tendencia a la densidad” (GARCÍA, 2010, p. 219) que recoge características de la novela, entre ellas diferentes tiempos narrativos, el desarrollo de la psicología de los protagonistas, la construcción de una atmósfera particular que describe el ambiente y lo relaciona con el protagonista, así como con diversos personajes secundarios.

### **El amor en los tiempos de guerra: *De sangre y ron mi Cuba* entre realidad y ficción**

La elaborada edición de *De sangre y ron mi Cuba* abre con el prólogo del historietista gallego Miguelanxo Prado y continúa con una detallada introducción a los hechos históricos en Cuba a finales del siglo XIX, titulada “La Perla del Caribe” y recompilada por el propio Fran Jaraba (JARABA, 2010, pp. 4-7). En esta introducción el autor acerca al lector a la situación de España después de las guerras carlistas y poco antes de perder sus colonias en 1898. Explica detalladamente la situación de los más de doscientos mil soldados reclutados, en su mayoría forzosamente, y enviados a la isla del Caribe para luchar contra los cubanos rebeldes y sus “partidas”, como se llamaban las unidades militares de los insurrectos. Jaraba tampoco deja de lado la difícil situación de la población campesina en Cuba, que por decreto es concentrada en las ciudades o en “poblados de reconcentración”. Esa introducción a los factores socio-políticos e históricos sirve de marco de referencia para sus figuras ficticias, entre ellas el protagonista Maxi Torres, su propio alter ego,

como confesaba Fran Jaraba en una entrevista (BOIX, 2010). Además, la introducción es completada con un “Glosario de términos cubanos” (JARABA, 2010, pp. 9-10) y una elaborada bibliografía (JARABA, 2010, pp. 151-152) que testimonia el intenso trabajo de documentación que, según el dibujante, fue completado por la investigación de campo realizada en Cuba, donde recurrió incluso a “museos militares haciendo dibujitos de cosas tan dispares como la escarapela de un sombrero o el cerrojo de un fusil Mauser” (SEÑAR, 2010). De este modo, *De sangre y ron mi Cuba*, a pesar de ser una novela gráfica de cierto corte romántico se convierte en una creación reflexiva sobre la época colonial y los efectos que tuvo el imperialismo español en las colonias del hemisferio sur. De allí nuestra hipótesis de que, como “noveno arte”, una novela gráfica, tal y como Jaraba lo demuestra con su obra, puede tener un alto nivel informativo y didáctico para despertar el interés a fin de lograr una mayor profundización en los hechos históricos. Nuestra segunda hipótesis se centra en el enlazamiento de ficción y realidad: presentando en viñetas de color, como es el caso en *De sangre y ron mi Cuba*, un tema violento como lo es la guerra, la finalidad de generar un imaginario social e histórico de un hecho verídico se realiza más fácilmente al basarse en un romance ficticio. Por ello, a continuación exploraremos la integración de los diversos tipos de amor que se construyen en la novela gráfica de Fran Jaraba.

Dividida en tres partes tituladas “Cita en La Habana”, “Campos de Cuba” y “Tierra libre”, la historia de *De sangre y ron mi Cuba* transcurre entre noviembre de 1896 y febrero de 1897, antes de la intervención de los Estados Unidos en Cuba en 1898. La obra sigue las andanzas del protagonista Maxi Torres, que es presentado al lector como “estudiante golfo, poeta impublicado, e ilustre idiota” (JARABA, 2010, p. 13), en los

campos de batalla de la guerra independentista como uno de los ejes centrales de esta historia de aventuras y de amores. El primer capítulo se abre con una cartela rectangular que desde la voz de un narrador anónimo explica la procedencia nacional y social de Maxi, gallego de una familia acomodada. El gran plano general sitúa al lector en el espacio de la acción: una torreta de un fortín de la línea Júcaro-Morón que dividía Cuba de norte a sur con el fin de evitar el cruce de los mambises insurrectos – los cubanos independentistas – a la parte occidental de la isla. Varios globos, que ilustran los pensamientos del protagonista, aluden, por un lado, al reclutamiento forzoso que se efectuaba en España a finales del siglo XIX para enviar soldados a Cuba y del que se podían liberar las familias adineradas mediante una paga que los eximía del servicio militar. Y, por el otro, revelan el amor apasionado que suscita al protagonista la actriz Lola, con motivo de su participación en una guerra colonial lejos de Europa en la que de los más de doscientos mil soldados españoles, muere el 90 por ciento víctima de la fiebre amarilla y de otras enfermedades tropicales, mientras que solamente unos 3000 perecen en combates directos (JARABA, 2010, p. 5). De modo que antes de entrar en la historia de amor de Maxi, el lector es confrontado con las circunstancias vitales de los soldados españoles, como las pagas, los trabajos fuera de combate en los barracones de ingenios abandonados, las jerarquías en el ejército y la constante confrontación con la muerte.

A partir de estas primeras viñetas de formato cuadrangular, la historia continúa con secuencias cronológicas, diálogos extensos y un dibujo artístico, dominando los planos generales, medio largos, medios y medio cortos, así como los



puntos de vista horizontales. Los grandes planos generales son aplicados escasas veces, generalmente para ilustrar, el ambiente donde transcurre la acción. De este modo, destacan panoramas de paisajes como el retrato del ingenio Isabelita cerca de Sancti-Spiritus (JARABA, 2010, p. 16), el transporte del cadáver de un soldado español muerto (JARABA, 2010, p. 27) o el barco del teniente americano Donovan, inspirado en la figura histórica del teniente Rowan<sup>4</sup>, acercándose a la costa sur de la isla caribeña (JARABA, 2010, p. 115). De este modo, Fran Jaraba entretiene en *De sangre y ron mi Cuba* realidad y ficción y a la vez crea una novela gráfica de estilo clásico exenta de ideogramas, con muy pocas onomatopeyas y un uso selecto de signos de apoyo. Destaca, por lo tanto, un dibujo cuidadoso y cercano al pop debido al peculiar uso de trazos y colores tratados con técnicas de ilustración digital. Una característica es la fuerte presencia de tonos violetas y rosáceos, a los que el autor ha dado preferencia por ser “colores que sirven bien para reflejar el ‘look’ visual de toda esa zona del Caribe” (BOIX, 2010).

A nivel narrativo, la novela gráfica de Fran Jaraba gira en torno a dos historias de amor motivadas por el *Eros*. En la primera parte, el protagonista Maxi busca a la actriz Lola, “La Argentinita”, de la que se siente enamorado y atraído desde que la conoció en Madrid, pero cuyo paradero en Cuba desconoce. El periplo de Maxi para dar con Lola le lleva a conocer no solamente la geografía cubana, sino también la cultura local cuando consulta a la santera Mamá Teresa, que en su bohío habla a través de caracoles con los Orishas, los dioses de la cultura Yoruba, y le augura a Maxi un gran disgusto (JARABA, 2010, p. 19).



De este modo, Jaraba introduce las tradiciones afro-cubanas como legado del colonialismo y de la esclavitud ejercida por los españoles, cuyo fruto son el sincretismo, el mestizaje y la hibridez (en el sentido dado por Homi Bhaba), pero también la cultura de la diversión burguesa en teatros, cabarés y prostíbulos que reinaba en las ciudades cubanas a finales del siglo XIX.

En Sancti-Spíritus asiste a un espectáculo de danza y música donde una actriz le revela que Lola ahora trabaja con la compañía de Don Gregorio y que debe encontrarse en La Habana. Cuando Maxi finalmente descubre en un periódico local el aviso

de que Lola participa en un espectáculo en el Teatro Imperial de la capital y que dentro de un mes regresará a Madrid, decide acercarse aunque tenga que desertar del ejército. A través de Jerónimo, un amigo anarquista, consigue enviar una carta a Lola y a cambio tiene que llevar un paquete a Sancti-Spíritus, donde no solamente conocerá a un grupo de personas dedicadas al estudio secreto del Esperanto, sino también a Micaela, una bella mujer rubia que sin éxito intenta seducirle con todo el ímpetu del amor *Ludus* (JARABA, 2010, p. 30).



En el camino de regreso al cuartel, el protagonista es asaltado y evacuado finalmente a Cienfuegos, donde se cura en un antiguo almacén de azúcar convertido en hospital. Nuevamente el lector es confrontado con las pésimas condiciones de los soldados españoles expuestos a la fiebre amarilla, disenterías, malas condiciones higiénicas y hambre. Dado de alta tempranamente, Maxi quiere pedir unos días libres para viajar finalmente a La Habana, pero tiene que integrarse a su compañía para relevar la guarnición del fuerte San Nicolás. Expuestos en el camino a los asaltos de los mambises, los soldados españoles cruzan el valle

de Caimanes totalmente despoblado por la concentración de los civiles en poblados controlados. Esta medida fue tomada por el mando militar español para evitar el apoyo y el aprovisionamiento de los mambises por parte de los campesinos cubanos.

La violencia que se desata en los escenarios bélicos no solo afecta a los soldados involucrados en los enfrentamientos militares entre los dos bandos contrarios. También causa estragos entre la población civil, como queda reflejado gráficamente en el retrato de un bohío aún habitado por mujeres y niños, generalmente los más afectados en los tiempos de guerra. En su novela gráfica, Jaraba traduce el sufrimiento de las mujeres en unos paneles que retratan a una madre desesperada ante la muerte de su hijo.



En lugar de identificar la confrontación bélica como causa de la pérdida de seres humanos, se inclina a la superstición, creyendo que su hijo fue convertido en un caimán por el güije,

un duende según la fe de la población cubana. Asimismo, Jaraba presenta la imagen de un bebé esquelético a punto de morir por falta de alimentación, y la misericordia de los soldados españoles, que se solidarizan con la madre y le ofrecen un poco de comida (JARABA, 2010, pp. 37-38), ilustrando de este modo que las fronteras entre clases sociales pueden borrarse incluso en tiempos de guerra y a pesar de la voluntad contraria del mando militar.



Otra faceta de amor *Ludus* es introducida por el autor de *De sangre y ron mi Cuba* en el reencuentro de Maxi con Jerónimo en un prostíbulo de Santa Clara, que para los anarquistas libertarios representa el escondite perfecto (JARABA, 2010, pp. 43-44).

Igual que en el encuentro con Micaela, ahora es la prostituta Rosa quien intenta seducir a Maxi, pero es rechazada por este. Aunque ambas escenas son frívolas, se diferencian sobre todo en relación a la vestimenta: si Micaela viste como una dama burguesa, las mujeres del prostíbulo llevan vestidos con rayas y tirantes finos y son captadas en posturas lascivas. Allí Maxi por fin recibe la respuesta de Lola a su carta, en la que le confiesa su deseo de verle en La Habana antes de tener que regresar a Madrid.

No obstante, nuevamente resulta herido en un combate contra los mambises cerca de Santa Clara y es salvado por la joven cubana Marina y su padre, quienes le alojan en su casa para atender sus lesiones junto con la curandera Chenchá. Entre Maxi y Marina poco a poco se desarrolla un sentimiento de amor que desemboca en una relación erótica que Jaraba sutilmente insinúa en la realización gráfica (JARABA, 2010, p. 49). Las viñetas en las que el español blanco y la mulata cubana inician su relación se inscriben en lo que Laura Marks denomina “visualidad háptica” (MARKS, 2000, XI): de forma análoga a la recepción de imágenes cinematográficas, también la novela gráfica evoca el tacto a través de la vista. La mirada táctil del lector de este modo se fusiona con las imágenes hápticas del texto gráfico cuando Jaraba integra la representación de los cuerpos de Maxi y Marina en abrazos efusivos que involucran el aparato sensitivo de los lectores sin rozar por ello la pornografía. A partir de ahí,

el hilo narrativo de *De sangre y ron mi Cuba* oscila brevemente entre dos historias de amor: entre el deseo de Maxi de volver a encontrar a su amada Lola y el incipiente amor que nace del encuentro con Marina.



Una vez llegado a La Habana, Maxi se ve confrontado con el ambiente efervescente de una ciudad vividora, donde la guerra parece lejana o inexistente y las calles se convierten en escenario de las fiestas del Día de Reyes a pesar de estar prohibidas. Como desertor del ejército, se esconde en medio de las comitivas que inundan las calles con sus disfraces y los bailes al son de los ritmos cubanos, representados con letras de canciones en cursiva y símbolos de notas musicales en globos de emisión radial. En medio de las multitudes, Maxi por casualidad vuelve a encontrar a Micaela, que le revela el paradero de Jerónimo en el prostíbulo de Doña Celia, donde Maxi toma prestado un traje para finalmente visitar a Lola. Equipado con un ramo de rosas, se presenta en el camerino de su amada, pero queda decepcionado al descubrir que mantiene una relación amorosa con Don Gregorio, el jefe de la compañía teatral y quien acaba de darle un papel como primera actriz (JARABA, 2010, pp. 53-54).

Las imágenes de Lola vestida con un visón en brazos del hombre mayor ilustra la dependencia de la mujer que, según Simone Beauvoir, “has always been man’s dependent, if not his slave” (BEAUVOIR, 1988, p. 20). Dicha dependencia queda, por lo tanto, plasmada en la necesidad de Lola de decidirse por la entrega interesada de su cuerpo, como si fuera una prostituta. De modo que el amor apasionado que Maxi siente para Lola de repente se convierte en un amor fatuo y vacío, ya que la mujer que adora depende del jefe de la compañía teatral. El encuentro termina en la clásica riña entre los dos rivales y Maxi volviendo al galope al bohío de Marina. Pero allí solamente encuentra a Chenchá, ya que Marina y su padre Joaquín entre tanto fueron reconcentrados en el pueblo de Cañas Largas por el mando militar español. Con la ayuda de su amigo Eugenio Rebolledo, un soldado español veterano encargado de la vigilancia con quien le une un amor de compañía entre hombres, Maxi consigue liberar a Marina (JARABA, 2010, pp. 56-57).

Característico de la comunicación de mensajes en una novela gráfica es su lenguaje peculiar, basado en el proceso de la encapsulación: el artista elige el tamaño de los paneles y, a diferencia del cine o la literatura, pocas veces utiliza una narración lineal. La narración básicamente se construye a partir de la selección de las acciones más relevantes: “Choosing the size of the panel can affect the emphasis given to a moment in the panel, as compared to moments in other panels. The size of the panel can also affect the amount of time of that moment, both in terms of reading time and the relative time span within the overall narrative” (DUNCAN/SMITH, 2009, p. 10). El proceso de la encapsulación, por lo tanto, es probablemente lo más distintivo en el proceso de creación de una historieta o de una novela gráfica, aparte de la *mise-en-scène* (ángulos, distancias, luces, colores, movimientos, decoración y setting).

Las viñetas que concluyen la primera parte de la novela gráfica de Fran Jaraba con la liberación de Marina no solamente dan un ejemplo del amor cariñoso entre padre e hija cuando se separan, sino también del uso del color violeta para la representación gráfica de escenas nocturnas y de la encapsulación del tiempo. Usando generalmente entre 6 y 9 viñetas por página, el dibujante retrata el despido del padre para saltar a una imagen del viaje que Maxi y Marina emprenden a lomo de caballo a La Habana durante la noche, un reposo amoroso durante el día representado con colores claros y anaranjados, vistas exteriores desde varios ángulos del bohío donde se esconden y la llegada a la capital cubana presentada en una vista panorámica desde las alturas de la costa (JARABA, 2010, pp. 57-58). Contrastando de este modo espacios geográficos y distintos niveles temporales en pocas viñetas, la primera parte de *De sangre y ron mi Cuba* concluye con la ruptura final de Maxi con Lola como figura representante del mundo occidental y con un cambio fundamental de su propia actitud de cara a Cuba y la lucha independentista. Las dos últimas partes de la novela gráfica de Fran Jaraba, por lo tanto, tratan del alejamiento del protagonista de la postura española en la Guerra de Independencia y de su acercamiento a la causa de los mambises a través de su amor apasionado por Marina, que simboliza la cultura cubana y la Otriedad. A su lado, Maxi se implicará cada vez más en una lucha solidaria con el pueblo cubano.

Esta lucha, no obstante, también terminará en varias separaciones de la pareja recién formada. La idílica convivencia en La Habana al comienzo de la segunda parte de la novela gráfica de Fran Jaraba es interrumpida por el mensaje de la enfermedad del padre de Marina. Para su cura es necesario sacarle del poblado de reconcentración de Cañas Largas, donde permaneció después de la liberación de Marina. Para ello, toman prestado un coche y caballos de Jéronimo y varias viñetas paisajísticas ilustran su

paso por el campo despoblado de Cuba (JARABA, 2010, pp. 64-66). Otra vez con la ayuda de Rebolledo, Maxi consigue liberar a Joaquín, pero esta vez es descubierto por los soldados españoles. La fuga con el coche se complica al ser perseguidos por una patrulla a caballo, de modo que Maxi queda atrás para detener a sus ex-compañeros, que al capturarlo revelan su identidad. A partir de este momento la narración de *De sangre y ron mi Cuba* se caracteriza por la visualización a través de un montaje paralelo, saltando cada 4 ó 5 páginas de un escenario a otro, entretejiendo de esta manera espacios distanciados y desarrollos desconocidos por parte de los dos protagonistas ahora separados. Mientras que a Maxi le espera un tribunal militar, Marina consigue albergar a su padre con Chenchá, pero vuelve a Cañas Largas para conocer el destino de su amado. Allí se desarrolla una de las dos escenas de amor de compañía entre mujeres, cuando Marina intenta consolar a Mercedes, una campesina a la que le gustaría huir de la miseria de la guerra, pero se lo impide el hecho de ser madre de dos hijos (JARABA, 2010, p. 75). Al enterarse por Rebolledo de que Maxi, por ser desertor, será llevado a la fortaleza del Morro en La Habana, Marina emprende el viaje en tren hacia la capital, donde en casa de su amigo Menegildo también encuentra a Micaela. Durante los próximos días y noches, esta no se separará de Marina y le prestará todo el amor de compañía posible entre dos amigas (JARABA, 2010, p. 78). Mientras Maxi consigue escapar de los soldados españoles con la ayuda de Jerónimo, Marina le espera en vano ante las puertas del cuartel habanero en presencia de Micaela (JARABA, 2010, pp. 83-84).

La representación visual detallista de batallas históricas, localidades y entornos naturales contrasta, no obstante, con la representación visual de los rostros humanos. Si, según Judith Butler, la performatividad del género se basa sobre todo en la vestimenta, el peinado y los diversos accesorios, en la novela

gráfica de Fran Jaraba la representación visual de los géneros, más que ser una construcción cultural sobre el sexo, tiende a diluir las diferencias: “There is no gender identity behind the expressions of gender; [...] identity is performatively constituted by the very ‘expressions’ that are said to be its results” (BUTLER, 2003, p. 25). Con excepción de la figura de Micaela y algunas prostitutas, a nivel de la representación el dibujante retrata a las mujeres frecuentemente con rasgos masculinos, exentos en muchos casos de belleza femenina y con pocas marcas distintivas, tanto en lo que se refiere a la santera Mamá Teresa o a la curandera Chenchá como a la protagonista Marina, que frecuentemente viste como un hombre, con pantalones y camisas.



En general, las reacciones por parte de las figuras femeninas integradas en la historia de *De sangre y ron mi Cuba* reflejan que no están involucradas directamente en el conflicto bélico o que incluso toman una postura contraria a la guerra.

Un ejemplo es la secuencia que retrata el viaje en tren que bajo la vigilancia de los soldados españoles debe acercar Maxi a la fortaleza del Morro en La Habana. Sentados en el vagón, una niña cubana pide a su madre que le explique qué es un desertor. La madre le contesta: “Irse del ejército. Sin permiso.” Cuando la chica insiste en qué pasaría si pidiese permiso, la criada mulata que las acompaña continúa aclarando que esos permisos no se dan. A modo de *flash-back*, uno de los próximos paneles aclara que estas mujeres cubanas incluso compartieron sus provisiones con Maxi, ya desertor del Ejército español (JARABA, 2010, p. 80), lo que demuestra la posible solidaridad entre la población civil y los enemigos agresores.

Otro acontecimiento característico de tiempos de guerra integrado en la historia de *De sangre y ron mi Cuba* es el intento de violación que sufre Marina por parte de una patrulla de voluntarios lugareños en su camino hacia la comandancia militar en Santa Clara, después de no haber encontrado a Maxi ni en La Habana ni en el poblado de Cañas Largas (JARABA, 2010, pp. 93-94). Por poco es salvada de la consumación del acto por unos mambises que le dan escolta para continuar buscando a Maxi, con quien al final se unirá, en uno de los varios encuentros espontáneos que Jaraba desarrolla en su novela gráfica (JARABA, 2010, p. 96; p. 122). De todos modos, a pesar de integrar la violencia como factor colateral de una guerra, la denuncia de los traumas vividos (YOUNG/GIBB, 2007, pp. 81-83), como viene al caso en cuanto al intento de violación de Marina o también a los sufrimientos de las mujeres y de la población civil en tiempos de guerra, no llega a ser tematizada en *De sangre y ron mi Cuba*.

El final de la segunda parte, así como la tercera parte de la novela gráfica de Fran Jaraba se centran en las batallas entre las tropas españolas y los guerrilleros independentistas ante el telón de fondo de la relación amorosa establecida entre Maxi y

Marina. Entre los dos conciben exitosamente un plan para liberar el poblado de Cañas Largas que se realiza con ayuda de los mambises, antes de regresar a La Habana, donde el final abierto de la historia concluye con el deseo de Maxi de averiguar su propia identidad “en una tierra libre” (JARABA, 2010, p. 150). Como símbolos del avance cubano el autor integra en esta última parte de *De sangre y ron mi Cuba* viñetas con la bandera cubana, espectáculos de música con Danzón o La Bayamesa, un himno de combate por la patria y en la actualidad el himno nacional de Cuba, para ilustrar el ambiente patriótico durante la sublevación de los mambises.



### A modo de conclusión

Como subraya Scott McCloud, la lectura de cómics –y por lo tanto también de novelas gráficas– exige un trabajo activo por parte del lector, que tiene que activar todos sus sentidos para la interpretación de los paneles, que se presentan como unidades sueltas, y para evocar el imaginario: “The comics creator asks us to join in a silent dance of the seen and the unseen. The visible and the invisible. This dance is unique to comics.

En su novela gráfica, Fran Jaraba recurre a un estilo realista para retratar “the beauty and complexity of the visible world” (McCLOUD, 2011, p. 204), en este caso de los paisajes imaginarios de Cuba a finales del siglo XIX en medio de una confrontación entre el colonialismo como proyecto cultural y la sublevación con el deseo de formar una nación.

Dado que la nación como concepto en un sentido figurado frecuentemente es representada como femenina (O'BRIEN et al., 2007, p. 216), se puede concluir que la figura de Marina en *De sangre y ron mi Cuba* simboliza la naciente independencia de Cuba. A pesar de darse prácticamente todos los tipos de amores establecidos en las tipologías realizadas por Sternberg, Lee o Hendrick, a nivel narrativo destaca el amor consumado, que se traduce en la pasión, la intimidad y el compromiso de la relación entre Marina y Maxi, por construirse paralelamente al avance de la guerra independentista.

Aunque español y gallego, Fran Jaraba ha conseguido crear una novela gráfica de imperiosa carga histórica y reflexiva cuyo tema central –la guerra de Independencia en Cuba– se aligera con historias de amor que incluso prometen un desenlace feliz. Según Will Eisner, “[t]here is a strong national influence on any comic teller which makes it difficult to produce images with a deliberate international intent. However, the fact that many images portray universal human posture and gesture does serve to maintain the viability of the visual language” (EISNER, 2001, p. 74).

Al reconstruir acontecimientos bélicos ocurridos en la realidad e integrarlos en historias emotivas y amorosas a

partir de la ficción, Jaraba crea una obra construida a base de metodología documentalista con la tendencia a la recreación de cierta autenticidad (ADAMS, 2008, p. 58; 59ss.) y que se puede clasificar, por lo tanto, como novela gráfica docu-ficcional.

*De sangre y ron mi Cuba* representa un artefacto cultural que, gracias a la documentación detallada con la que el autor desarrolla este relato de aventuras y amores entre realidad y ficción, ofrece al público español interesado un tema histórico a la hora de hacer revisión del pasado y al público cubano e internacional una mirada sobre el fin del colonialismo español en el Caribe.

## Notas

1 La trilogía de Fran Jaraba fue publicada en ediciones simultáneas en gallego y en español por la editorial Xerais: “Cita na Habana/Cita en la Habana” (2000), “Campos de Cuba/Campos de Cuba” (2004) y “Terra libre/Tierra libre” (2008).

2 Véase la página Web URL: <http://www.edicionesglenat.es/noticia.aspx?pld=656> i Cuba del 10 de marzo de 2010 (22 de octubre de 2011).

3 Como aclara Manuel Barrero, en España la editorial barcelonesa Reguera ya publicaba historietas subtítuladas “novela gráfica” en la postguerra: “Fue aquél un intento de hacer comulgar literatura con historieta con libritos de 20 páginas que adaptaban sintéticamente una obra novelística; la que abrió la colección fue *Jane Eyre (Alma rebelde)*” (BARRERO, 2000).

4 Rowan fue enviado a Cuba con la misión secreta de localizar al líder independentista Calixto García para entregarle una carta en la que el gobierno americano ofrecía entrar en la guerra entre España y Cuba apoyando el bando de los insurrectos.

## **Bibliografía**

ADAMS, Jeff. *Documentary Graphic Novels and Social Realism*. Oxford/Vienna: Lang, 2008.

BAETENS, Jan (ed.). *The Graphic Novel*. Leuven: Leuven Univ. Press, 2001.

BAETENS, Jan. Introduction. Transatlantic Encounters of the Second Type. En: Baetens, Jan (ed.). *The Graphic Novel*. Leuven: Leuven Univ. Press, pp. 7-9, 2001.

BARRERO, Manuel. La novela gráfica. Perversión genérica de una etiqueta editorial, en: García, Luis (coord.). *Del comic a la Novela Gráfica*. Literatura.com, 2000, URL: <http://www.literaturas.com/v010/sec0712/suplemento/Articulo8diciembre.html> (20 de octubre de 2011).

BARROS, Diego E. Periodismo en vietas, en *Contraportada*, 22 de enero de 2011, URL: <http://www.contraportada.com.es/periodismo-en-vietas> (23 de octubre de 2011).

BARTHES, Roland. *Fragmente einer Sprache der Liebe* (1977). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984.

BEAUVOIR, Simone de. *The Second Sex*. Londres: Pan Books, 1988.

BHABA, Homi. *The Location of Culture*. Londres/Nueva York: Routledge, 1994.

BOIX, Toni. Píldoras Nacionales 40: Entrevista a Fran Jaraba. En: URL <http://www.zonanegativa.com> (10 de octubre de 2011).

BUTLER, Judith. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. Londres: Routledge, 2003.

CUBBAGE, Charlotte. Selection and Popular Culture in Large Academic Libraries. Taking the Temperature of Your Research

Community, en: Weiner, Robert (ed.). *Graphic Novels and Comics in Libraries and Archives: Essays on Readers, Research, History and Cataloging*. Jefferson: Shutterstock, pp. 72-80, 2010.

DUNCAN, Randy/SMITH, Matthew J. *The Power of Comics: History, Form, and Culture*. Nueva York/Londres: Continuum, 2009.

EISNER, Will. *Graphic Storytelling & Visual Narrative*. Tamarac: Poorhouse Press, 2001.

EISNER, Will. Introduction. En: Weiner, Stephen. *The Rise of the Graphic Novel. Faster Than a Speeding Bullet*. Nueva York: Nantier Beall Minoustchine, pp. XX-XX, 2003.

EISNER, Will. Keynote Address, Will Eisner Symposium, en: *ImageText: Interdisciplinary Comics Studies*. 1:1, 2004, URL: [http://www.english.ufl.edu/imagetext/archives/v1\\_1/eisner/index.shtml](http://www.english.ufl.edu/imagetext/archives/v1_1/eisner/index.shtml) (20 de octubre de 2011).

EISNER, Will. *Comics and Sequential Art. Principles and Practices from the Legendary Cartoonist*. Nueva York/Londres: W.W.Norton & Company, 2008.

FROMM, Erich. *El arte de amar*. Barcelona: Paidós, 2009.

GARCÍA, Santiago. *La novela gráfica*. Bilbao: Astiberri, 2010.

Garland, Caroline (ed.). *Understanding Trauma: A Psychoanalytical Approach*. Londres: Karnac, 2007.

HENDRICK, Clyde/Hendrick, Susan S. A Theory and Method of Love, en: *Journal of Social and Personal Psychology* 50, pp. 392-402, 1986.

HENDRICK, Clyde/Hendrick, Susan S./Alder, Nancy L. "Romantic Relationships: Love, Satisfaction, and staying Together, en: *Journal of Personality and Social Psychology* 54:6, pp. 980-988, 1988.

HENDRICK, Clyde/Hendrick, Susan S. Styles of Romantic

- Love, en: Sternberg, Robert J./Weis, Karin (eds.). *The New Psychology of Love*. New Haven, Conn.: Yale Univ. Press, pp. 149-170, 2006.
- JANKOWIAK, William R. (ed.). *Intimacies: Love and Sex Across Cultures*. New York, NY: Columbia University Press, 2008.
- Jaraba, Fran. *De sangre y ron mi Cuba*. Barcelona: Ediciones Glénat, 2010.
- LECIGNE, Bruno. De la confusión des languages, en *L'Éprouvette* 3, pp. 4-42, 2007.
- LEE, John Alan. Love Styles, en: Sternberg, Robert J./Barnes, MICHAEL L. (eds.). *The Psychology of Love*. New Haven, CT: Yale University Press, pp. 38-67, 1988.
- MARKS, Laura. *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham/Londres: Duke University Press, 2000.
- MCCLOUD, Scott. *Understanding Comics: The Invisible Art*. New York: Harper Perennial, 2011.
- O'BRIEN, Susie/SZEMAN, Imre. *Popular Culture: A User's Guide*. Scarborough: Thomson Nelson, 2007.
- SENAR, Óscar. Aventuras en la guerra de Cuba, en: *Viñetario*, 20 de abril de 2010, URL: <http://www.xn--vietario-e3a.com/?p=1879> (20 de octubre de 2011).
- STEMBERG, Robert J. "A triangular theory of love". En: *Psychological Review*, Vol. 93:2, pp. 119-135, 1986.
- WEINER, Stephen. *The Rise of the Graphic Novel. Faster Than a Speeding Bullet*. New York: Nantier Beall Minoustchine, 2003.
- WITEK, Joseph. Imagetext, or, Why Art Spiegelman Doesn't Draw Comics, en: *ImageText. Interdisciplinary Comic Studies* 1:1, 2004, URL: [http://www.english.ufl.edu/imagetext/archives/v1\\_1/witek/](http://www.english.ufl.edu/imagetext/archives/v1_1/witek/) (20 de octubre de 2011).

YOUNG, Linda/Gibb, Elizabeth. Trauma and Grievance, en: Garland, Caroline (ed.). *Understanding Trauma: A Psychoanalytical Approach*. Londres: Karnac, pp. 81-95, 2007.