

LA FORMACIÓN DE LAS IDENTIDADES Y LOS IMAGINARIOS NACIONALES EN CUBA A INICIOS DEL SIGLO XIX*

Juan Andreo García
Universidad de Murcia

RESUMEN

Este trabajo analiza el proceso de nacimiento y formación de la conciencia nacional cubana desde la perspectiva del imaginario icónico, en el que tuvieron un destacado papel las imágenes que plasmaron pintores y grabadores europeos. Ese imaginario, trasladado al viejo continente, juega, aún hoy, un trascendente papel en la visión que tenemos del mundo americano y de forma concreta del mundo cubano. Más aun, veremos cómo ese imaginario se adoptó por aquel mundo y entró a formar parte de la conciencia e identidad nacional isleña.

PALABRAS CLAVE: Identidad, nación, alteridad, imagen, imaginarios, Cuba, siglo XIX.

ABSTRACT

This paper analyze the process of birth and formation of the Cuban national consciousness from the perspective of iconic imaginary. In the formation of this iconic imaginary, European painters and engravers played a very prominent role. This imaginary, when applied to the old continent, even today still plays a transcendental role in our vision of the American world and of the Cuban world in particular. Moreover, we shall see how this imaginary world was adopted and became part of consciousness and national identity.

KEYWORDS: Identity, nation, otherness, image, imaginary, Cuba, Nineteenth century.

* El presente artículo es resultado de los proyectos: 05728/PHCS/07, financiado por la Fundación Séneca de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, y HUM2007-62149/HIST, financiado por la Dirección General de Investigación del Ministerio Español de Educación y Ciencia. Una primera versión se presentó como ponencia en el III Congreso Iberoamericano de Historia en Mérida (Venezuela) en 2007. Desde entonces he tenido la oportunidad de discutir y analizar los contenidos de este trabajo con colegas historiadores y alumnos de másteres y doctorados de las universidades de Murcia, Jaume I de Castellón, Pablo de Olavide de Sevilla, Federal de Paraná y Federal de Rondônia. A todos y a todas mi más profundo agradecimiento.

PARA INICIAR: UNA HIPÓTESIS

Estoy plenamente convencido de que los sentimientos nacionales en América tienen su génesis, entre otros factores, en el contacto y mestizaje entre corrientes de pensamiento europeas con las condiciones estructurales (sociales y económicas) específicas de los distintos territorios americanos. En este trabajo deseo fijarme especialmente en el papel que jugaron tales corrientes de pensamiento en el desarrollo de lo que podemos llamar identidad nacional cubana; concretamente pondré el acento en aquellas corrientes y manifestaciones artísticas que van a tener, a nuestro juicio, un destacado papel en la creación una serie de mitos que conformaron un imaginario que, aún antes de ser adoptado en el resto del mundo, sería asumido por los propios habitantes de la isla que los asimilaron e hicieron suyos con tal trascendencia que, aún hoy, forman parte consustancial de su mundo y de su identidad y, desde luego, de la percepción que desde el otro lado tenemos de él. Aún hoy mantenemos esos arquetipos, ciertamente maquillados y tamizados por la globalidad de la información, pero en nuestra conciencia aún actúan y se utilizan según nuestro propio interés.¹

Aquí, al menos, un par de conceptos extremadamente complejos que han sido objeto de un amplio tratamiento por parte de la bibliografía histórica, filológica y antropológica: *nación e imaginario*, conceptos que, unidos, constituyen quizás el elemento germinal, según palabras del profesor François-Xavier Guerra, del largo y multiforme proceso de construcción nacional, que se ha caracterizado como uno de los principales hilos conductores de la historia latinoamericana contemporánea,² ya que, tal y como sigue afirmando Guerra, la nación al igual que otras figuras (el pueblo, la soberanía, las construcciones culturales, las imaginadas y las identidades colectivas)³ son invenciones recientes que, a lo sumo, se remontan al siglo XVIII.⁴

Pero vayamos por partes. El problema de la nación, desde el primer momento, exigió una respuesta urgente en el entorno iberoamericano; la bús-

1. Algunos aspectos de esta cuestión se analizan detenidamente en Juan Andreo, "Cuba en la retina europea. El grabado cubano del XIX y la formación de un imaginario colectivo", en Roland Forges, edit., *Europa-América Latina al alba del tercer milenio. Miradas Cruzadas*, Lima, Universidad de San Marcos, 1999, pp. 100-114.

2. Antonio Annino y François-Xavier Guerra, coords., *Inventando la Nación. Iberoamérica S. XIX*, México, Fondo de Cultura Económica (FCE), 2006, p. 9.

3. François-Xavier Guerra, "Las mutaciones de la identidad en la América Hispana", en *idem*, p. 186. El autor hace referencia a Benedict Anderson en cuanto al término imaginario, aunque disiente en su concepción de nación.

4. François-Xavier Guerra, "Voces del pueblo. Redes de comunicación y orígenes de la opinión en el mundo hispánico (1808-1814)", en *Revista de Indias*, vol. LXII, No. 225, Madrid, CSIC, 2002, p. 357.

queda y constitución de estructuras nacionales sobre la base de realidades heterogéneas y a veces centrífugas había afectado a este mundo desde el preciso instante en que se produjo la ruptura colonial.⁵ Los enfoques fueron distintos y a veces contrapuestos, desde el meramente político, al cultural; o desde el estrictamente cívico hasta el étnico. Por todo ello, el estudio y análisis del origen, constitución y desarrollo del concepto ha generado una enorme bibliografía y un variado y múltiple debate que, aún en la actualidad, no ha cesado. Muy al contrario, está en el centro de las recientes preocupaciones historiográficas enmarcadas en la historia comparada e historia transatlántica.⁶

Sobre el otro concepto, el de *imaginario*, muchos autores de las más variadas corrientes interpretativas han subrayado cómo la proliferación de estudios sobre el tema no ha hecho más que abundar en su confusión e indefinición,⁷ siendo muy difícil lograr una conceptualización más o menos aceptable o consensuada por la mayoría de los estudiosos, complicando más aún la tarea cuando el término aparece unido a adjetivos tan variados como: imaginario social, imaginarios urbanos, imaginarios nacionales, poniendo énfasis y acentos en su fundamento social, cultural, económico. Quizás la definición más completa que hemos leído últimamente es la que sobre el imaginario social ha dado el profesor José Luis Pintos:

aquellos esquemas, contruidos socialmente, que nos permiten percibir algo como real, explicarlo e intervenir operativamente en lo que en cada sistema social se considere como realidad. Una de las características de los imaginarios es que su modo de ser no es el de la presencia sino el de la ausencia: los imaginarios nunca están ahí, disponibles, patentes, observables, sino que forman parte de los

5. Óscar Terán, "Latinoamérica: naciones y marxismos. (Hipótesis sobre el planteamiento de Mariátegui y Ponce acerca de la cuestión de la nación)", en *Socialismo y Participación*, No. 11, oct.-dic. 1981, Lima, CEDEP, p. 169. Citado en Luis Veres, "El problema de la identidad nacional en la obra de José Carlos Mariátegui", en *Amnis* [<http://amnis.revues.org/172>], p. 8.

6. Para una síntesis sobre esa amplia historiografía véase Horst Pietschmann, "Los principios rectores de la organización estatal en Indias", en Antonio Annino y François-Xavier Guerra, coords., *Inventando la nación. Iberoamérica S. XIX*, pp. 47-84. No obstante, es obligado citar aquellos trabajos que, a nuestro juicio, quizás han plasmado mejor el debate sobre la nación y el nacionalismo, de entre ellos destacamos, además de otros citados en el presente trabajo como el de B. Anderson, los de Jonh Breuilly, *Nacionalismo y Estado*. La primera edición en inglés fue editada por la Universidad de Manchester en 1985 y la última en español se la realizó en Barcelona, en 1990. Ernest Gellner, *Naciones y nacionalismos*, Madrid, Alianza, 2008 (1983), 2a. ed. en español. Eric Hobsbawm, *Naciones y nacionalismo desde 1780*, Barcelona, Crítica, 1991. Adrian Hasting, *La construcción de las nacionalidades*, Madrid, Cambridge University Press, 2000 (1997). Anthony D. Smith, *Nacionalismo y modernidad*, Madrid, Istmo, 2000.

7. Así lo afirmaba, no hace mucho, Manuel Dammert Guardia, en su interesante prólogo a Armando Silva, *Los imaginarios nos habitan*, Quito, OLACCHI, 2008, p. 11.

supuestos, aquello “natural” (o “naturalizado”) que se supone como existente y cuya realidad no se cuestiona.⁸

Hace años, yo mismo (ver notas 1 y 10 de este artículo), me atrevía a definir, y aún confío en esta aproximación, lo que era un imaginario y sobre todo un imaginario construido a través de lo icónico, a través de la imagen: un imaginario es la manera en que una sociedad ordena las representaciones que se da a sí misma. Una forma de hacer del mundo algo ordenado e inteligible, que encuentra su fundamento en una sucesión de imágenes mentales que tienen su representación, en algunos casos, en un discurso más o menos articulado. Un imaginario tiene una enorme eficacia puesto que sirve para homogeneizar mensajes y normalizar valores sociales que, a partir de ese momento, aparecen como naturales y cotidianos. La articulación del discurso de un imaginario a través de las imágenes conlleva la creación de unas pautas de narración visual y unas reglas de representación que son comprendidas y aceptadas por la sociedad a la que van dirigidas, y que siempre se refieren a valores que están más allá de la mera apariencia realista de las imágenes.

A lo largo de la historia, los imaginarios nacionales han sido muy variados; han tenido diferentes significados, distintos referentes y han sufrido variaciones y reelaboraciones que han perdido o adquirido validez con el paso del tiempo. De forma paralela, o mejor, al unísono con el desarrollo de cada imaginario, se han establecido las pautas y las reglas mediante las cuales ese imaginario ha sido entendido y aceptado por la sociedad a la que va dirigido o que lo ha creado. Por lo tanto, un imaginario es una poderosa herramienta de homogeneización y normalización cultural y social que, en determinado momento, sirve para justificar o lograr los fines y objetivos de aquel sector de la sociedad que lo crea y lo mantiene. Nuestro deber como historiadores, y esta es una de las tareas que nos proponemos en este trabajo, es encontrar esas pautas mediante las cuales podremos interpretar ese universo mental y cultural que conformó el imaginario de determinada sociedad, en nuestro caso la cubana, a través de la imagen icónica que nos legó el extraordinario desarrollo alcanzado por la litografía, unido intensamente al de la industria del tabaco.⁹

Ese imaginario nacional se convierte, además de un conformador identi-

8. Citado por Julio Cabrera Varela *et al.*, “Pobre Latinoamérica rica. Reconstrucción del imaginario ‘Latinoamérica’”, en *Sociedad Hoy*, No. 17, 2o. sem., Concepción (Chile), Universidad de Concepción, 2009, pp. 12-13

9. Para comprobar esa íntima unión entre el desarrollo de la litografía y la industria tabaquera cubana véase Juan Andreo, “Entre la ficción romántica y la realidad histórica. La imagen de Cuba a través del grabado y la pintura colonial”, en Consuelo Naranjo Orovio y Carlos Serrano, eds., *Imágenes e imaginarios nacionales en el Ultramar Español*, Madrid, CSIC, 1999. En ese mismo trabajo se recoge brevemente la historia de la implantación de la litografía en Cuba, que se puede completar en, Zoila Lapique, *La memoria de las piedras*, La Habana, Boloña, 2002.

tario, en una poderosa herramienta de exclusión, ya que señala quiénes son los *otros*, otros que no somos *nosotros*. Estamos plenamente de acuerdo con Ángel E. Carretero cuando afirma que el fundamento sobre el que se asienta el Estado-nación seguirá siendo más *imaginario* que *real*, más *mítico* que *histórico*. Este *imaginario social* servirá como argamasa para la edificación y la perduración de un *nosotros colectivo*. Asimismo, el componente *imaginario* impreso en toda nación es lo que permitirá proporcionar a esta la consolidación de una afirmación de su singularidad como colectividad, definiendo, en suma, un *Nosotros* perfectamente diferenciado de *Otros*, una *frontera* y un *enemigo*, constitutivos de toda identidad nacional.¹⁰

Sobre este complicado tema volveremos más tarde. Ahora, aclarados al menos parcialmente los marcos conceptuales de este trabajo, conviene que nos centremos en el objeto de nuestro estudio: el nacimiento del sentimiento nacional cubano. Lo haremos, además, incidiendo en uno de los elementos que conforman lo que hemos llamado imaginario, la representación visual o icónica.

LA CUBANIDAD...

Hoy estamos en disposición de afirmar que la historia del grabado cubano discurre, en su nacimiento, de forma paralela a la formación del sentimiento de *cubanidad*.¹¹ Este sentimiento, a pesar de ser realmente fronterizo, ambiguo y ambivalente, se irá definiendo desde todos los estamentos sociales, y no solo desde el dictamen de una élite blanca, ya que se redefine y conforma, también, desde los sectores sociales marginados, en los que juega un papel importante y definitivo el de los afrocubanos.¹² Podríamos afirmar que el grabado en Cuba vino a ser una más de las apoyaturas de la formación de la conciencia, primero, criollista y, luego, nacional. Como afirma Juan Sánchez, durante los primeros tiempos de la Colonia, Cuba fue un lugar de tránsito, incluso en el aspecto artístico, “cuando algo [en materia de arte] hacía falta, se mandaba a pedir al extranjero”.¹³ En consecuencia: que la imagen fue el vehículo idóneo para trasladar ese sentimiento patriótico y que tuvo una trascen-

10. Ángel Enrique Carretero Pasín, “Imaginario e identidades sociales: los escenarios de actuación del ‘Imaginario social’ como configurador de vínculo comunitario”, en Juan Roca, Jesús Valero Matas, Francesca Randazzo, Juan L. Pintos, coords., *Nuevas posibilidades de los imaginarios sociales*, Coruña, 2011, p. 106. [www.tremn.org/documents/Nuevas%20posibilidades%20def.pdf].

11. Juan Andreo, “Entre la ficción romántica y la realidad histórica. La imagen de Cuba a través del grabado y la pintura colonial”, p. 373.

12. Luis Duno Gottberg, *Solventando las diferencias. La ideología del mestizaje en Cuba*, Madrid, Iberoamericana, 2003, p. 32.

13. Juan Sánchez, *El grabado en Cuba*, La Habana, Letras Cubanas, 1985, p. 17.

dencia fundamental en la formación de la nacionalidad cubana, es algo que estoy empeñado en demostrar. Desde luego, la imagen, no nos cabe duda, fue la madre del periodismo gráfico que tan importante papel tuvo en las sociedades americanas,¹⁴ sociedades que aún siendo profundamente analfabetas en pleno siglo XIX, y por tanto teniendo vedado el mundo literario, al menos empezaron a acceder al mundo de la imagen.¹⁵

De hecho, uno de los discursos fundacionales de la *cubanidad* está basado, para algunos estudiosos, en las imágenes de la “Mulata de Rumbo” y de “Cecilia Valdés”¹⁶ que se convirtieron en las protagonistas de casi todo el arte literario y pictórico cubano del XIX y, como consecuencia de ello, se las dota de rango de imágenes representativas de la naciente cubanía, o por lo menos como una representación alternativa de la nación.¹⁷

Es lo que algún autor ha denominado la ideología del mestizaje que, articulada en el seno de la sociedad colonial cubana desde lo económico y lo político, no escapa, de ninguna manera, al universo de las representaciones literarias,¹⁸ ni, por supuesto, de las icónicas.

Lo que llamamos la cubanidad surge, o mejor, tiene sus orígenes en el discurso del mestizaje de Arango y Parreño;¹⁹ el prócer cubano defendería la

14. Ricardo Pérez Escamilla, “Arriba el telón. Los litógrafos mexicanos, vanguardia artística y política del S. XIX”, en *Nación de imágenes. La litografía mexicana del S. XIX*, México, Museo Nacional de Arte, 1994, p. 19. VV.AA., *Historia de Cuba. Las luchas*, La Habana, Instituto de Historia de Cuba, 1996, p. 13.

15. La técnica de la litografía abarató enormemente los gastos de impresión. De manera que, gracias a ese sistema, no hacía falta ser un acaudalado personaje para acceder a una ilustración para adornar cualquier rincón de la casa o cualquier texto escrito. En el caso de Cuba, la implantación de esa técnica fue muy temprana y se produce a instancias de la industria tabaquera en las primeras décadas del siglo XIX.

16. Cecilia Valdés es la protagonista de la obra de Cirilo Villaverde, *Cecilia Valdés o la Loma del Ángel*, La Habana, Instituto Cubano del Libro, 1972; y “La mulata de rumbo” es la protagonista de la obra del mismo título de Francisco de Paula Gelabert, en *Tipos y costumbres de la Isla de Cuba*, colección de artículos costumbristas ilustrados por Víctor Patricio Landaluce, La Habana, 1881. El texto de “La mulata de rumbo” se puede consultar en *Costumbristas cubanos del siglo XIX*, selección prologada por Salvador Bueno, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1985, pp. 435-442.

17. Madeline Cámara, “Ochún en la cultura cubana: otra máscara en el discurso de la nación”, en *La Habana elegante. Pasión por Cuba*, p. 7 [<http://www.habanaelegante.com/Summer99/Pasion.html>].

18. Luis Duno Gottberg, *Solventando las diferencias. La ideología del mestizaje en Cuba*, p. 36.

19. Para una aproximación a la obra de Arango véase Francisco Arango y Parreño, “Discurso sobre la Agricultura en La Habana y medios para fomentarla”, en Hortensia Pichardo, *Documentos para la Historia de Cuba*, tomo I, La Habana, Ciencias Sociales, 1973. Francisco Arango y Parreño, *Obras*, tomo I y II, La Habana, Ministerio de Educación, 1952. María Dolores González-Ripoll Navarro, “Vínculos y redes de poder entre Madrid y La Ha-

abolición de la esclavitud mediante la creación de una mano de obra proletaria que vendiera su trabajo a los ingenios y, sobre todo, proponía que esa mano de obra surgiera de parejas entre blancos y negras, o sea mestizos, con lo que se eliminarían tensiones raciales y se disolvería paulatinamente lo africano.²⁰ Ya a principios del siglo XX, Fernando Ortiz definiría esa cubanidad como un “ajiaco” por excelencia, la comida típica cubana.²¹

El discurso literario e icónico que analizamos exalta la figura del mulato y sobre todo de la mulata, y va en detrimento de la negritud: “en este proceso histórico de mestizaje la instancia negra fue reprimida, tornándose silencio e invisibilidad, cuando no amenaza, al no encontrar su verdadero espacio de identidad dentro del nuevo símbolo que no la asimila.” Lo negro es ocultado, escondido, olvidado y ridiculizado en favor de la parte blanca, parte a la que la sociedad acepta y abre algunos espacios muy concretos.²²

En consecuencia, podemos afirmar que en el proceso de larga duración que supone la creación de un sentimiento nacional,²³ se superpone gran cantidad de factores. En el caso que nos ocupa, en Cuba, durante las primeras décadas del XIX y a todo lo largo de ese siglo fueron cohesionándose hábitos, costumbres, modos de vida, percepciones de la realidad y una mentalidad común a los distintos conjuntos sociales que existían en el país. Entre tales elementos cabe destacar, en primer lugar, la crisis de la trata de negros y la disolución de la esclavitud que fue diluyendo los temores a una guerra de razas que se tejía desde los acontecimientos de Haití y que había diseminado por todo el Caribe “el miedo al negro”.²⁴ En segundo lugar, el desarrollo de los medios de producción promovidos por la expansión azucarera integró las distintas regiones del país y vertebró algunos nexos de unión interregionales, es

bana: Francisco de Arango y Parreño. Ideólogo y Mediador”, en *Revista de Indias*, 2001, vol. LXI, No. 222. Eduardo Torres-Cuevas, *Historia del pensamiento cubano*, vol. I, tomo I, La Habana, Ciencias Sociales, 2004; y del mismo autor, *En busca de la cubanidad*, tomo I, La Habana, Ciencias Sociales, 2006.

20. Luis Duno Gottberg, *Solventando las diferencias. La ideología del mestizaje en Cuba*, p. 36.

21. *Idem*, p. 142. El ajiaco es un plato de la cocina cubana cuya principal característica es la variedad de productos utilizados.

22. Esa y no otra es la historia que nos narra Cirilo Villaverde en su *Cecilia Valdés*. Madeline Cámara, “Ochún en la cultura cubana”, p. 11.

23. Enrique López Mesa, “La historiografía y el proceso de formación nacional cubano”, en Francisco Morales Padrón, coord., *XIII Coloquio de Historia canario americana, VIII Congreso Internacional de Historia de América (AEA)*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo de Gran Canaria, 1998, pp. 478-488.

24. Véase Olivia Miranda, *Ecos de la Revolución francesa en Cuba*, La Habana, Ed. Política, 1989. Juan Andreo García, “La Capitanía General de Venezuela y el Código negrero de 1789”, en *La formación del historiador, Revista de Historia y Ciencias Sociales*, No. 14, Morelia, Michoacán, Universidad Michoacana, 1994-1995, pp. 86-106.

lo que conocemos como el paso de factoría a plantación. Por otro lado, cabe destacar la continuada labor de los intelectuales cubanos que desarrollaron y expandieron, con numerosas trabas, los conceptos de patria y patriotismo. Más aún, tendría mucha importancia, como antes hemos señalado, toda la política de blanqueamiento que lleva a cabo la sociedad cubana.²⁵ Finalmente, cabría señalar el temprano surgimiento de una oligarquía colonial cuyos intereses no correspondían, en sentido general, a los de la metrópoli; todo lo cual auspició el crecimiento de un sentimiento primero localista e isleño,²⁶ germen de un vasto y complejo proceso identitario no exento de contradicciones y tensiones generadas por la conjunción de todos los factores que acabamos de explicitar²⁷ y que Fernando Ortiz resumía en una breve frase: “no es que Cuba sea para todos un concepto igual”. No obstante, en estos primeros momentos del siglo XIX, mientras el resto del continente se decidía por la “nación”, Cuba lo hacía por la plantación, tal y como lo ha demostrado Moreno Friginals.²⁸

LA FUERZA DE LOS MITOS Y DE LAS IMÁGENES

Octavio Paz, en *El laberinto de la soledad*, ya nos avisaba: “luchamos con entidades imaginarias, vestigios del pasado o fantasmas engendrados por nosotros mismos [...]. Esa lucha es aún más dramática por tratarse de una lucha contra una realidad imaginaria, aún más viva que la misma realidad palpable, porque es fantasmagórica, intocable, invisible y que cada hombre lleva en sí mismo”.²⁹ Esos fantasmagóricos pero reales vestigios constituyen los mitos, una forma de codificar el pasado y explicar el presente y como tal constituyen un instrumento de comprensión de la visión del mundo de una sociedad determinada ¿Cuáles son y cómo se representan esos mitos o estereotipos en torno al mundo americano? Esta fue la primera pregunta que me suscitó la lectura de la obra de Paz. Poco después, otro libro, el de Miguel Rojas-Mix, *La América imaginaria*, me ponía sobre la pista de la trascendencia de lo que

25. Para una aproximación al concepto y su proceso histórico véase José Gomariz, Gertrudis Gómez de Avellaneda y la intelectualidad reformista Cubana. Raza, blanqueamiento e identidad cultural en Sab”, en *Caribbean Studies*, vol. 37, No. 1, January-June 2009 [<http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=39213080004>].

26. María del Carmen Barcia, *Élites y grupos de presión. Cuba 1868-1898*, La Habana, Ciencias sociales, 1998, p. 1.

27. Un interesante estudio que plantea en toda su diversidad y complejidad el proceso que hemos descrito es el de Cécile Leclercq, *El lagarto en busca de una identidad. Cuba: Identidad nacional y mestizaje*, Madrid, Vervuert Iberoamericana, 2004.

28. Manuel Moreno Friginals, “Nación o plantación”, en *Estudios históricos americanos*, México, El Colegio de México, 1953, p. 245.

29. Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, Madrid, FCE, 1998 (1959), p. 30.

supone la asunción de ese imaginario por una sociedad determinada, y de la importancia del análisis histórico de ese hecho. Decía Rojas-Mix:

Durante varios años me ocupé de instruir en “civilización latinoamericana” a los alumnos de las “grandes escuelas” francesas, instituciones de mucho más prestigio que las Universidades y donde se forman las clases dirigentes del país galo. Un día les pedí que hicieran una lista de cuales eran las características del latinoamericano. En ellas figuraron conceptos como: pereza, fiesta, ineficacia, corrupción, dictadura, revolución, sol, playa, señoritas, etc. No insistiré en una enumeración que resultaría demasiado larga. Lo interesante es la conclusión. Al cerrar la lista los interrogué: ¿Harían ustedes negocios con personas que tuvieran esas características?, ¿piensan que pueden ser socios económicos serios e importantes? La respuesta fue categórica: ¡No! Les pregunté a continuación: ¿Cuál podría ser el régimen político adecuado para países de esas características? Y la mayoría sostuvo que era necesario un poder fuerte, sin faltar los que se atrevieron a decir, sin tapujos: ¡La dictadura!³⁰

Haciendo un ejercicio de introspección y de análisis de nuestras sociedades veremos que este sentimiento que acabamos de describir forma parte del imaginario occidental que ha marcado las relaciones entre lo que fue el Nuevo Mundo y el mundo europeo y, lo que es peor, aún en la actualidad sigue haciéndolo, como lo demuestra el propio Rojas-Mix ilustrándonos con una carta postal mexicana en la que se caricaturiza a un personaje durmiendo la siesta tapado con el sombrero típico y el sarape a rayas y cuyo pie de página reza así “el time no es money”.³¹

De ahí la importancia del tema que abordamos. No nos cabe duda de que las imágenes que han conformado ese imaginario son un discurso de dominación a través de las que un mundo ha afirmado su superioridad sobre otro; y que han nacido más a menudo de las fabulaciones del etnocentrismo que de la observación científica.

El mundo americano despertó desde siempre la imaginación del hombre occidental,³² fue uno de los motores del descubrimiento y de la posterior conquista y exploración de tan vasto continente.³³ El discurso generado a partir

30. Miguel Rojas-Mix, *La América imaginaria*, Barcelona, Lumen, 1992, pp. 223-224.

31. Específicamente tratamos el tema de la importancia del imaginario icónico europeo en la formación del propio imaginario cubano y su incidencia hasta la actualidad en Juan Andreu, “Cuba en la retina europea. El grabado cubano del XIX y la formación de un imaginario colectivo”.

32. Para la génesis de los mitos que originan el imaginario colectivo de los pueblos europeos sobre otras tierras y en concreto sobre el Nuevo Mundo véase Jorge Magasich y Jean-Marc de Beer, *América mágica. Mitos y creencias en tiempos del descubrimiento del Nuevo Mundo*, Santiago de Chile, LOM, 2001.

33. Miguel Rojas-Mix, *La América imaginaria*. Jean-Pierre Duviols, “Visiones del Nuevo

de entonces en sus dos vertientes (palabra e imagen) tiene dos momentos en el tiempo y en la forma. En primer lugar, el impacto fue tan fuerte que el imaginario colectivo de unos pueblos recién salidos de la Edad Media se vio inundado de relatos y de imágenes fantásticas de un extraño mundo que despertó el interés de grandes masas de gentes ávidas de aventuras y de llenar sus ojos de visiones maravillosas. De esa manera, todo el bagaje mítico, todo el imaginario –un imaginario múltiple–³⁴ conformado durante siglos se materializó en ese Nuevo Mundo recién aparecido, captando y apropiándose lo que tenía de exótico, legendario y extraño para –desde un punto de vista eurocéntrico– tratar de dar continuidad al propio mundo y explicar lo inexplicable. No es de extrañar, pues, que en la iconografía europea aparezcan señales inequívocas de que el mundo americano toma cuerpo el imaginario clásico europeo, manifestando a partir de entonces que el estereotipo que permaneció fue el de la plasmación material de lo exótico y maravilloso. Veamos si no dónde los artistas del momento, por ejemplo, ubicaban el paraíso, o qué características tenía este: inequívocamente era América.³⁵ Hace tiempo que venimos alertando sobre la necesidad de analizar, como bien indica Stephen Greenblatt, las prácticas representacionales que los europeos llevaron consigo a América porque fueron las mismas que utilizaron para explicar a sus paisanos lo que vieron en aquellas nuevas tierras; comprender esos registros nos proporcionará las claves interpretativas del imaginario que se crea en Europa y que perdura hasta el presente.³⁶

En segundo lugar, a raíz de esos primeros contactos de los europeos con el mundo americano, según Beatriz de Alba Koch, la alteridad, y sobre todo la noción de sí mismo que implica la alteridad, fueron constantes en el discurso europeo e incluso en el americano. Refiriéndose a la cuestión étnica, la autora especifica que en ese discurso, para el caso de la Nueva España, el indígena mesoamericano, distinto del español pero con el cual pronto establece complejos nexos de dominación, dependencia y consanguinidad, funciona retóri-

Mundo. Del Descubrimiento a hoy, a través de la imagen”, en Mario Díaz Barrado, coord., *Las edades de la mirada*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1996. Del mismo autor “El Nuevo Mundo en la retina de Europa”, en *Historia de España*, vol. XVIII, Madrid, Espasa Calpe, 1998, pp. 639-718.

34. Carmen Alemany Bay, Beatriz Aracil Varón, eds., *América en el imaginario europeo. Estudios sobre la idea de América a lo largo de cinco siglos*, Alicante, Universidad de Alicante, 2009, pp. 9-12.

35. Véase las obras de Alberto Durero, “Adán y Eva” o de Jerónimo Boch (el Bosco), “El jardín de las delicias” donde se recogen detalles exóticos que solo se encuentran en América: aves y plantas.

36. Sobre la influencia de las narraciones de los primeros viajeros europeos y su trascendencia en la posterior representación del mundo americano en el imaginario europeo véase Stephen Greenblatt, *Maravillosas posesiones. El asombro ante el Nuevo Mundo*, Barcelona, Marbot, 2008, p. 30.

camente como el otro por excelencia, y cita a Solange Alberro: “la abundancia del discurso sobre el indígena traduce la importancia –y sin duda la necesidad– que el dominante otorga al dominado, el que, por su alteridad confirma y justifica el estatus, la acción y, finalmente, la identidad del primero”.³⁷ Es un fenómeno de construcción de sí mismo que mediante el establecimiento y reconocimiento de las diferencias pretende ser un mecanismo de control de la sociedad por unos y la aceptación de ese dominio por otros.

Antes de seguir, convendría hacer referencia al elenco de fuentes que estamos utilizando en este trabajo. Es evidente que la mayoría de las ilustraciones que utilizamos no son inéditas, pero hasta hace bien poco las que se conocían fueron utilizadas mayoritariamente como apoyatura ilustrada para aliviar los textos; por nuestra parte, hace años venimos proponiendo una epistemología que permita su utilización como fuente historiográfica capaz de ser interrogada por los historiadores a modo de documento convencional. En consecuencia, aportamos ilustraciones que ya hemos utilizado y otras que no; en ambos casos estamos analizándolas desde la óptica de lo que reflejan en torno a la conformación, primero de una geoconciencia y de una identidad en la que lo mulato y lo africano entran a formar parte substancial de la cubanidad.

LA IMAGEN DE CUBA: UN IMAGINARIO EXCLUYENTE Y UN DISCURSO DE DOMINACIÓN

No cabe duda de que fue el mundo europeo el que forjó la imagen que tenemos de Cuba, creando un imaginario que se construye y se consolida culturalmente a partir de símbolos, mitos, arquetipos e imágenes de todas clases. Constituido en un sistema simbólico termina legitimando un orden social, ya que la relación factual de los hechos comúnmente aceptados adquiere rasgos de documento. Esos sistemas se construyen, desde la otredad, magnificando aquello que se apetece o que se ha perdido en nuestro entorno: mundo fantástico, buen clima, vida agradable y pacífica, gentes acogedoras, sensualidad, exotismo, misterio, tipismo, naturaleza, “Perla de las Antillas, Albión de América, Llave del golfo”,³⁸ que jugó un papel decisivo en la idea que Europa se hizo del mundo americano.

37. Beatriz de Alba-Koch, *Ilustrando la Nueva España: texto e imagen en El Periquillo Sarniento de Fernández Lizardi*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1999, p. 96.

38. María del Carmen Barcia, “La sociedad imaginada: La isla de Cuba en el siglo XIX”, en *Contrastes. Revista de Historia Moderna*, No. 12, Murcia, Universidad de Murcia, 2003, pp. 21-42.



Figura No. 1. Marquilla “La isla de Cuba. Reina de las Antillas”, serie La América (colección privada del autor).

La representación simbólica tiene en cada época una estructura, una estética y una modalidad distinta, acorde con la mentalidad cultural y social. Por ejemplo, el siglo XVIII estuvo marcado por una estética ilustrada de señalado carácter cientifista y, por tanto, con rasgos fidelistas que implicaban la necesidad de una información lo más fiel y real posible, preocupada por la precisión del dato. En cambio, el siglo XIX tomó tintes románticos que captaron una realidad pensada y una visión idealizada dirigidas desde el emisor a un receptor que tiene posibilidades para recibir el estímulo del estereotipo.

Las representaciones sociales son construcciones simbólicas, el ámbito social es un espacio simbólico definido por la imaginación, más que un territorio, determinante en la construcción de la autoimagen de cada persona o sociedad; la conciencia está habitada por el discurso social; así, pues, debemos reconocer –este es el papel del historiador– el estatuto simbólico de la cultura y distinguir entre el orden del imaginario y el de lo real.

A partir de las primeras décadas del siglo XIX, el desarrollo de las técnicas de impresión en todo el mundo, y de forma específica en Cuba, comenzaron a convertir el papel impreso en un espejo donde se reflejaba de una manera más o menos fiel, por medio de la letra y de la representación gráfica (dibujos, grabados y anuncios), todo el bullicioso mundo de la época; de esa manera,

la litografía se convirtió en el espacio de representación social por excelencia, con la altísima credibilidad que solo más tarde alcanzó la fotografía.³⁹

Pero de entre todo el catálogo de litografías y grabados que hemos registrado, los hay menos *fieles* a la realidad, más simbólicos y que no son propiamente documentación directa sino que, por medio de metáforas pictóricas, enmascaran un discurso menos directo y quizás con una más sutil elaboración (incluso para ser entendido), pero igualmente generador de un imaginario y una mentalidad colectivas. Así, la fabulación icónica y la caricatura, a pesar de un cierto enmascaramiento, contienen un mensaje real y consistente para la interpretación histórica (ver fig. 1). Esta ilustración corresponde a una marquilla tabaquera de la fábrica de tabacos y cigarrillos *La Honradez*,⁴⁰ en ella se nos presenta la idealización de Cuba a través de imágenes estereotipadas, según la estética del momento, de tres mujeres: una blanca que aparece coronada y es el centro de la marquilla, flanqueada por una mulata que la agasaja con frutos de la tierra y una negra que la protege del sol con una sombrilla. El mensaje social y político es claro: la construcción de una situación de facto que la sociedad criolla quiere establecer como norma de cara al futuro de una posible construcción de identidad isleña, el resto de detalles pone a nuestro alcance lo exótico y exuberante de la isla, su agradable clima, su maravilloso encanto, sus apacibles y agradables mujeres y la paz social entre razas que aceptan *pacíficamente* el rol que cada una tiene asignado; pero, además, al mismo tiempo también podemos *leer* la real y compleja sociedad cubana.

39. Carlos Monsivais, "Si el gobierno supiera que así lo vemos" (política, sociedad y litografía en el México del siglo XIX), en *Nación de Imágenes. La litografía mexicana en el s. XIX*, México, Ediciones del Equilibrista y Turner ediciones, 1994, p. 110.

40. Marquilla "La isla de Cuba. Reina de las Antillas" de la serie La América (colección privada del autor, consta de 740 cromos). El mundo de las marquillas es verdaderamente impresionante y es un campo de información histórica de magnitud, como lo hemos manifestado en numerosos trabajos: Juan Andreo García, "La formación del imaginario sobre las mujeres a través de la representación icónica en América Latina (siglo XIX)", en Isabel Morant, dir., *Historia de las mujeres en España y América Latina. Del siglo XIX a los umbrales del XX*, vol. III, Madrid, Cátedra, 2006, pp. 737-764. Del mismo autor "Representar para existir: escenarios de poder y vida cotidiana en la Cuba del XIX", en Vicente Verdú Maciá, Mario Martínez Gómis, Juan Andreo García, et al., *Fiesta, juego y ocio en la Historia*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2003 (1999), pp. 319-335. "Sobre la construcción del imaginario: la mulata en la litografía cubana del XIX. Una propuesta de interpretación". En Juan Andreo y Robert Forgues, *Ser mujer y tomar la palabra en América Latina*, Murcia, Universidad de Murcia, 2001, pp. 29-61. "Cuba en la retina Europea. El grabado cubano del XIX y la formación de un imaginario colectivo", en Robert Forgues, edit., *Europa-América Latina al alba del tercer milenio. Miradas cruzadas*, Lima, Universidad de San Marcos, 1999, pp.100-114. "Entre la ficción romántica y la realidad histórica. La imagen de Cuba a través del grabado y la pintura colonial", en Consuelo Naranjo Orovio y Carlos Serrano, eds., *Imágenes e imaginarios nacionales en el Ultramar Español*, pp. 369-391.

Como vemos, la imagen es un documento histórico en su doble vertiente: por un lado se presenta la Cuba que se quiere mostrar y vender (imaginaria), y por otro aparece la Cuba real que entre líneas se da a conocer.

Numerosos son los artistas que capturaron la imagen de Cuba, la divulgaron y trasladaron al papel y al lienzo. Nos fijaremos esencialmente en aquellos artistas europeos que en el momento del éxito de la litografía cubana jugaron un destacado papel. Los hay de variada procedencia: holandeses (de los que apenas aparecen nombres, casi siempre lo hacen como *Anónimo*); franceses, entre los que destacamos a Sérres, Garneray, Mialhe, Laplante; ingleses como Durnford y Sawkins.

Es muy complicado establecer una secuencia cronológica o temporal del modo en que Cuba se ve a sí misma o de cómo la ven. Las corrientes y las modas a veces se superponen y no se da el caso que abruptamente se acabe con una forma de mirar y de plasmar lo visionado. En Cuba la plasmación gráfica de su ser, tiene una serie de etapas muy ligadas con la evolución técnica del grabado. No nos interesa la plástica académica, cuya evolución está ya muy estudiada,⁴¹ lo que nos importa es la socialización y expansión de la imagen y eso se logró con el grabado y sus múltiples técnicas. Así, a la hora del análisis del grabado como fuente para la historia de la formación identitaria cubana, importa establecer una serie de etapas. Por un lado está la visión que plasman de Cuba los artistas que dibujan de referencia consultando a los viajeros que desde los siglos XVI y XVII visitan la isla y dejan constancia escrita, y en los que juega un papel trascendental la imaginación y las noticias que de oídas les han llegado.⁴² Y, por otro lado, están aquellos autores que directamente visitan la isla, se afincan algún tiempo en ella y tienen una visión menos imaginativa porque su retina ha sido impresionada *in situ*.

Cabe otro esquema de aproximación a la imagen de Cuba si se astienden los motivos. Aquellos autores que desean dar noticias más o menos exóticas de acuerdo con las modalidades de las corrientes al uso y aquellos que tienen intereses o deseos de dar una imagen de su entorno y se complacen en lo que empiezan a considerar como *su tierra*.

Las primeras imágenes que los artistas extranjeros nos dan de la isla son las de su frontispicio, la ciudad de La Habana con los tópicos que hacían de ella el “antemural de las Indias”: El Morro, su bahía, sus barcos y luego su estructura de urbe. Podemos apreciar cómo las primeras miradas que se lanzan no son tales, en la mayoría de los casos los autores reflejan algo que

41. Véase la amplia obra de autores como Adelaida de Juan, Zoila Lapique, Guillermo Sánchez, Jorge Rigol, Jorge Bermúdez, Juan Sánchez, Bernardo Barros y Guy Pérez, entre otros. Algunas de sus obras se recogen en el presente texto.

42. Michèle Guicharnaud- Tollis, *Regards sur Cuba au XIXe siècle. Témoignages européens*, París, L'Harmattan, 1996.

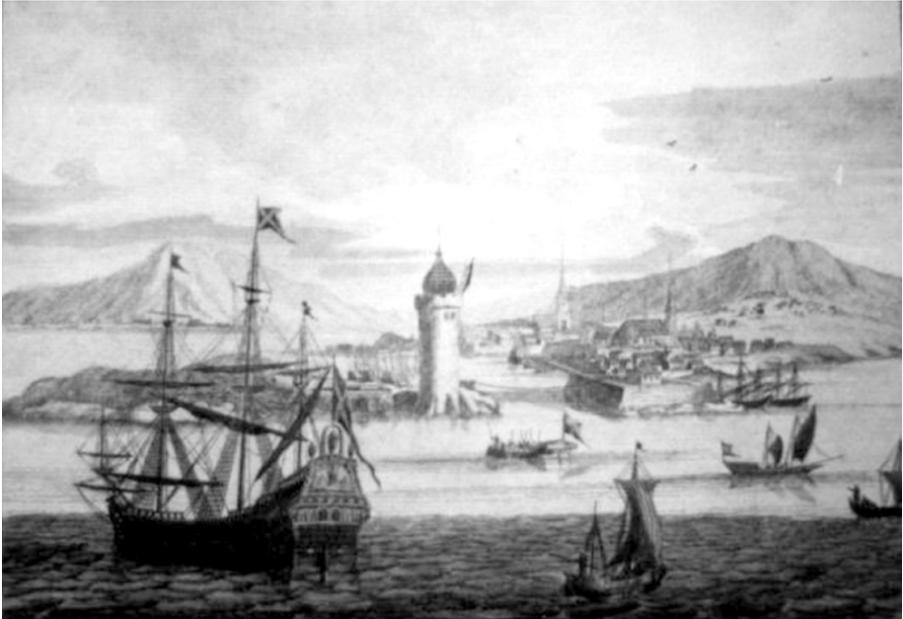


Figura 2. *Havana* (sic), anónimo holandés del siglo XVII, talla dulce, 28,5 x 34,5, Biblioteca Nacional José Martí (BNJM)

no han visto, quizás lo más significativo sean elementos claramente extraños y extemporáneos como el de la cúpula que soporta la torre del morro en la “Vista idílica”⁴³ (fig. 2) con un aire árabe o al menos claramente oriental con forma de vulva a través de la cual se nos manifiesta el elemento maravilloso, extraordinario y exótico que para las gentes del momento representaba Cuba. En este caso el autor tributa de un imaginario colectivo que sigue ubicando en las *Indias Occidentales* aquella imagen similar a las orientales en su exotismo

43. Llamado así en la catalogación realizada en la Biblioteca Nacional José Martí (en adelante BNJM). Sección de grabados cubanos. Anónimo holandés (siglo XVII). *Havana*, talla dulce, 28,5 x 34,5. Al parecer este grabado sufre retoques y aparece publicado por el geógrafo Arnoldus Montanus en 1671 y atribuido a Jacob Van Meurs describiendo, con casi los mismos elementos que aparecen en el grabado señalado como figura No. 2, una escena de guerra en la que el buque del primer plano está bombardeando La Habana. Véase *Grabados coloniales cubanos*, Museo Nacional de Cuba y Ayuntamiento de Santander, 1998, p. 16 nota 5 y lámina 4, p. 22. Otra reproducción del mismo grabado atribuido a Van Meurs aparece con permiso de la *John Carter Brown Library, Brown University*, Providence R. I., en Carla Rahn Phillips, *El tesoro del San José. Muerte en el mar durante la guerra de Sucesión española*, Madrid, Marcial Pons, 2010, fig.13. La autora explicita que la obra aparece incluida en John Ogilby, *América: being the latest, and most accurate description of the new world*, Londres, 1671.

y en su aura misteriosa y maravillosa y que el cubano Guy Pérez Cisneros describe así:

cargado de aventuras tropicales a fuerza de detalles pintorescos. mares de espuma rizada, surcados por galeones españoles de barroco velamen; ciudad defendida por enormes cadenas; opulencia de los numerosos edificios que se destacan en la lejanía; majestad de las montañas imaginarias en que se recuesta la ciudad y que son sin duda las alturas de Casa Blanca y del Vedado, que se han transformado en la imaginación del artista en poderosos accidentes orográficos. Preside la composición una encantadora linterna turca que toca la torre del Morro.⁴⁴

En esta imagen se desdibuja todo lo demás al intentar dar a quienes miren el grabado precisamente aquello que querían ver y que el imaginario colectivo entendía que era indiscutible. Claro está que en este momento al artista no le interesa nada más que lo que acabamos de explicar, porque a la sociedad tampoco le interesa más. Es el eterno debate entre quién modela a quién: el artista a la sociedad, por medio de una estética, o la sociedad, que exige una estética al artista.

En esta tesitura, conforme la técnica del grabado avanza, lo hacen de una manera pareja las corrientes estéticas hacia el realismo, en el que jugó un papel definitivo la visión directa del objeto narrado visualmente. En el caso que nos ocupa las referencias de terceros empiezan a suplirse por visiones más o menos directas, como ocurre con la toma de La Habana por los ingleses, acontecimiento grabado por el artista Dominique Sères que presencié de modo directo los acontecimientos. Los espléndidos “doce grabados”⁴⁵ hacen una fiel reproducción de los acontecimientos de una forma narrativa que contempla todos los requisitos convencionales de un documento histórico. La finalidad del texto (imagen) es claramente narrativa, mediante una secuencia temporal en la que los acontecimientos van encadenados de forma causal; se nos presenta lo que ocurrió para mayor gloria de la armada de S.M.B o de los heroicos defensores de La Habana ante tamaño alarde de fuerza. Lo que sí es claro es que, aparte del motivo principal, los aspectos secundarios (la ciudad, el entorno) toman entidad un tanto pareja al alarde militar, aunque no del todo. Con Sères, en palabras de Jorge Bermúdez, “se culmina la primera etapa de la objetivación de nuestra realidad”⁴⁶ y se constituyeron en las primeras representaciones veraces

44. Citado por Jaime Rigol, *Apuntes sobre la pintura y el grabado en Cuba*, La Habana, editorial Letras Cubanas, 1983, p. 121.

45. Además de consultar los grabados en la Biblioteca Nacional, véase la edición facsímil realizada por la Biblioteca Nacional José Martí en 1972. Los grabados fueron realizados a partir de los dibujos de Sères por grabadores profesionales como Canot y Mason.

46. Jorge R. Bermúdez, *De Gutenberg a Landaluze*, La Habana, Letras Cubanas, 1990, p. 55.

de la geografía e historia de Cuba, dándose el primer paso para un reconocimiento del propio entorno y ello a pesar que la finalidad del grabado es la narración de un acontecimiento bélico dentro de un escenario concreto y fiel.

Todas esas visiones se hicieron desde el mar, otro aspecto que debe ser tenido en cuenta: la imagen de Cuba en esos momentos y durante los inicios del XIX se hizo fundamentalmente desde el mar; la narración icónica no parece haber desembarcado, se narraba desde la costa, se vinculaba Cuba al mar y se enviaba el mensaje de su carácter más evidente: es una tierra cuya ligazón al mar es substancial, vital; todo lo que llegaba o salía de ella tenía que hacerlo a través del agua, fue un hecho constitutivo y formó parte esencial de lo que será entendido como cubanidad.

Durante muchos años más ese mensaje, unido al de la opulencia y magnificencia (como puerto marítimo y fuertemente abaluartado), fue proyectado a través de la imagen del puerto de la ciudad con motivos más o menos ideales, dependiendo del artista. Veamos cómo se describe la fortaleza del morro con torres almenadas (fig. 3), o cómo se da una perspectiva de la entrada al puerto desde una plataforma terrestre inexistente⁴⁷ que domina La Habana desde el mar, con un detalle curioso: dos negritos que miran desde la plataforma a una impresionante ciudad como un elemento más de ese exotismo y contrapunteo cubano.

Prosiguiendo con nuestro esquema, imperceptiblemente las visiones del artista se ubican entrando en la isla, ya no solo desde el mar; ahora el *punto de mira* se ubica en tierra y en otros puntos costeros, aunque pintados a veces de memoria como ocurre con Mialhe cuando litografía “El morro de Santiago de Cuba” tras un viaje que realizó por la isla.⁴⁸

A partir de cierto momento, es interesante hacer notar la visión que se empezó a dar de la isla desde su interior: el paisaje urbano (aún no aparecía lo rural) fundamentalmente de La Habana, y los pioneros fueron precisamente artistas extranjeros: Elias Durnford, James Sawkins e Hipolyte Garneray que precedieron y anunciaron al gran maestro del paisaje: Federico Mialhe que, a su vez, adelantó y preparó el camino a los grandes costumbristas y narradores gráficos de la realidad cubana de la segunda mitad del siglo XIX.

El acontecimiento que sirvió de bisagra en la historia de Cuba fue la toma de La Habana en 1762, momento en el que se produce, a nuestro entender, ese cambio de enfoque y de *punto de vista* del que venimos hablando; a partir de ese momento los pintores y grabadores comenzaron a plasmar la realidad cotidiana tal y como la veían. El primer extranjero que así lo hizo quizás

47. Wüillmann, *La Havane*, BNJM.

48. Guillermo Sánchez Martínez, “Federico Mialhe: diseño biográfico y Viaje señalamientos para la estimación de su obra”, en *Revista de la BNJM*, vol. XV, No. 3, sept.-dic. 1973. El autor ubica este viaje de Mialhe entre agosto y finales de 1841, p. 35.

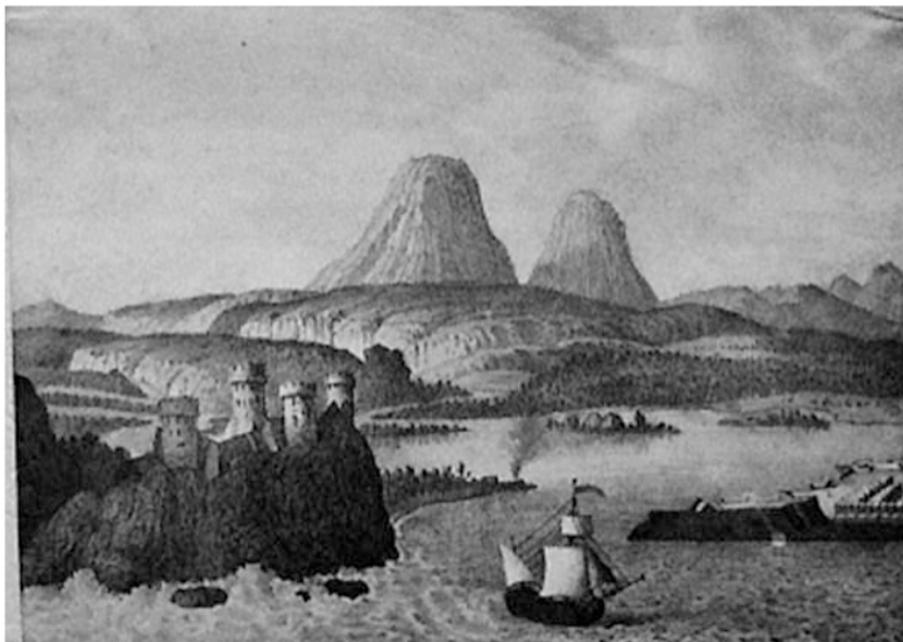


Figura 3. *La Habana*, anónimo holandés del siglo XVII, La Habana, BNJM.

sea Elias Durnford,⁴⁹ ingeniero militar que llegó con los invasores ingleses.

El interés de Durnford se centró, sobre todo, en el paisaje urbano de la ciudad de La Habana. El motivo bélico ya no existía y Durnford tuvo la ocasión de recorrer la ciudad y tomar el pulso al variopinto mundo que lo rodeaba y plasmarlo en unas extraordinarias pinturas que, como Sérres, no grabó él; lo que nos interesa es que, por primera vez, como afirma R. Bermúdez, “se representó con veracidad la arquitectura civil y religiosa de la villa, al lado de soleadas plazas y el tráfigo de una pintoresca población”;⁵⁰ fue además el pionero en la plasmación de los personajes del pueblo. Adelaida de Juan opina que en sus grabados sobre La Habana fue donde por primera vez apareció

49. Elias Durnford. Ingeniero militar inglés o norteamericano, ayudante del conde de Albemarle, posiblemente llega a La Habana tras la capitulación de esta. Dibujó seis grabados sobre la ciudad que grabaron Peter Canot, W. Elliot, T. Morris y E. Rooker y que se publicaron en Londres entre 1764 y 1765. Adelaida de Juan, *Pintura cubana. Temas y variaciones*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1980, pp. 21 y 22.

50. Jorge R. Bermúdez, *De Gutenberg a Landaluze*, p. 58.



Figura 4. E. Durnford, Pierre Canot y Thomas Morris, *Vista de la Plaza del Mercado en la ciudad de La Habana*, talla dulce, 36,2 x 53 cm., B. N. J. M., 1764-1765. La obra pertenece a la colección de Six views of de city, harbour and country of The Habana.

la figura del negro.⁵¹ Pasamos por alto el hecho de la veracidad de lo representado, ya que ello no es lo que nos interesa. La idealización es manifiesta, sobre todo si comparamos su *Plaza del Mercado* (fig. 4) o su vista de la *Iglesia y Plaza de San Francisco* (fig. 5), con la opinión escrita por algunos ilustres visitantes de la ciudad.⁵² Podemos apreciar cómo, en un entorno ciudadano, aparecen una serie de personajes dignos de estudio, no solo aquellos que aparecen sino también los que no lo hacen. ¿A qué se deben las ausencias o la no representación cruda del bullicio incómodo de una ciudad como La Habana? No cabe duda de que se debe a una voluntad muy definida de creación de determinada imagen, entre los espectadores: primero de la propia sociedad cubana y en segundo lugar de los extraños.

En un espacio abierto aparecen sacerdotes, soldados (curiosamente en cantidad desproporcionada en comparación con el resto), una diligencia, negros y mujeres que realizan una serie de tareas. Como espectadores e historiadores deberíamos penetrar en ese espejo a la manera de la Alicia, de Lewis Carroll⁵³ y dejar que tomen vida esos personajes y nos cuenten sus cuitas, sus

51. Adelaida de Juan, *Pintura cubana. Temas y variaciones*, p. 22.

52. Véase las opiniones de algunos de los más ilustres viajeros que recorrieron La Habana y plasmaron sus vivencias: Humboldt, Samuel Hazard, la Condesa de Merlín, John Würdemann o Fredrika Bremer entre otros, que a través de sus numerosos escritos nos dan un reflejo fiel del bullicioso, escandaloso y polvoriento mundo de las calles de La Habana.

53. Para una manera de hacerlo, véase L. Provencio, "Un claroscuro ilustrado: mujer y educación en la Cuba de principios del siglo XIX", en A. Rodríguez Sánchez y A. Peñafiel Ramón, eds., *Familia y mentalidades*, Murcia, Universidad de Murcia, 1997, pp. 131-144.

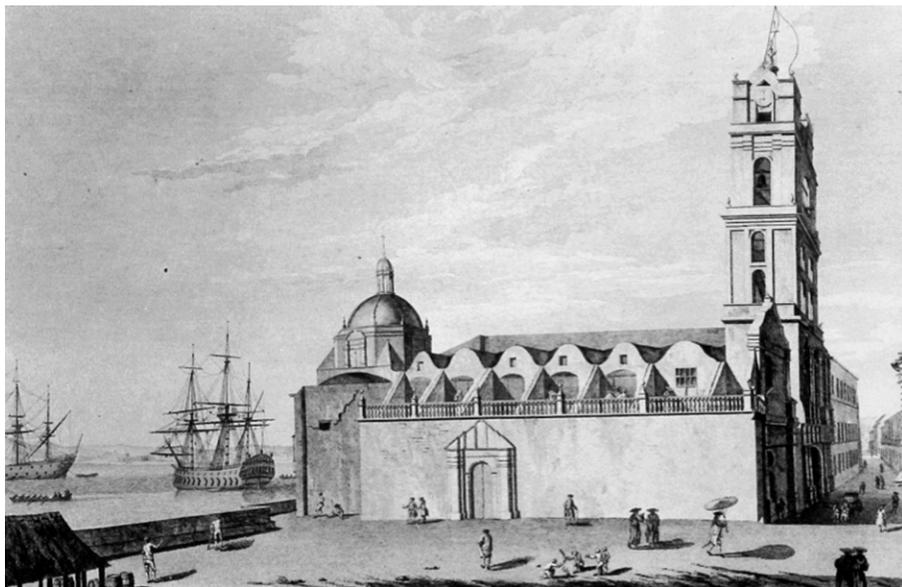


Figura 5. E. Durnford, E. Rooker, *Vista de la iglesia y el convento de la plaza de San Francisco*, talla dulce, 36, 2 x 53 cm., BNJM, 1764-1765. La obra pertenece a la colección de *Six views of the city, harbour and country of The Habana*.

quehaceres. Como vemos, los cubanos empiezan a reconocerse y dejan constancia, a través de las manos de un artista, de algunas de sus realidades vitales.

De todas maneras, Durnford adelanta las grandes composiciones donde la perspectiva amplia manifiesta una enorme cantidad de aspectos de la vida social y cotidiana de La Habana, como lo hará Hypolite Garneray en un motivo idéntico: *La plaza del mercado*, pero de una forma más abigarrada, colorista y detallada, al plasmar los puestos del mercado recorridos por casi todos los personajes prototípicos de la sociedad habanera y no de unos pocos, como hace Durnford.⁵⁴ Cabría pensar en una inflexión hacia una preocupación más social por parte del artista francés y, de una manera más genérica, podríamos parafrasear a Bermúdez cuando afirma que, a partir de esos momentos, se inicia la toma de conciencia de una virtual posesión de su espacio y tiempo histórico por parte de la sociedad cubana, o, por lo menos, por parte de una

La autora emplea este método en una obra de Garneray, y deja que los personajes y el entorno hablen por sí mismos.

54. Hipólito Garneray (París 1783-1858) estuvo en La Habana entre 1820-1825, hijo de Juan Francisco Garneray, discípulo de David, fue pintor del Duque de Angulema en 1817, trabajó marinas para la fábrica de Sèvres.



Figura 6. Hipólito Garneray, *Vista de la Plaza de Armas*, litografía coloreada, Museo del Palacio de los Capitanes Generales, La Habana.

élite burguesa.⁵⁵ Lo que a nuestro juicio se plasma en la obra del mencionado Garneray y de otro artista extranjero que durante algún tiempo recorrió la isla, James Sawkins.⁵⁶ Del primero, aparte de su *Plaza del mercado* y de *La Plaza de Armas* (fig. 6),⁵⁷ en los que sí aparece el abigarrado y variopinto mundo social y económico habanero, destacaría su obra *Vue d'une habitation près de La Havana* (fig. 7).

Desde el punto de vista de la historia del grabado, puede tener razón Juan Sánchez cuando afirma que la importancia de Garneray no es “considerar mucho” porque sencillamente se limitó a hacer grabados con motivos cubanos;

55. Jorge R. Bermúdez, *De Gutenberg a Landaluze*, p. 61.

56. James Gay Sawkins. 1806-1879. Conocido en Cuba como Santiago, estuvo en La Habana en 1835, volvió en 1839, fue expulsado en 1847. Hizo varios cuadros de temas cubanos y en 1839 retornó con seis litografías sobre los cuadros litografiados por Louis Jacottet en París. Guillermo Sánchez Martínez, “Días cubanos de Santiago Sawkins”, en *Santiago*, No. 48, diciembre de 1982, pp. 137-146.

57. Agradecemos al director del Museo del Palacio de los Capitanes Generales, Dr. Eusebio Leal, su constante amabilidad y disponibilidad, permitiéndonos la consulta de la colección de grabados del museo, así como el resto del acervo documental del Archivo.

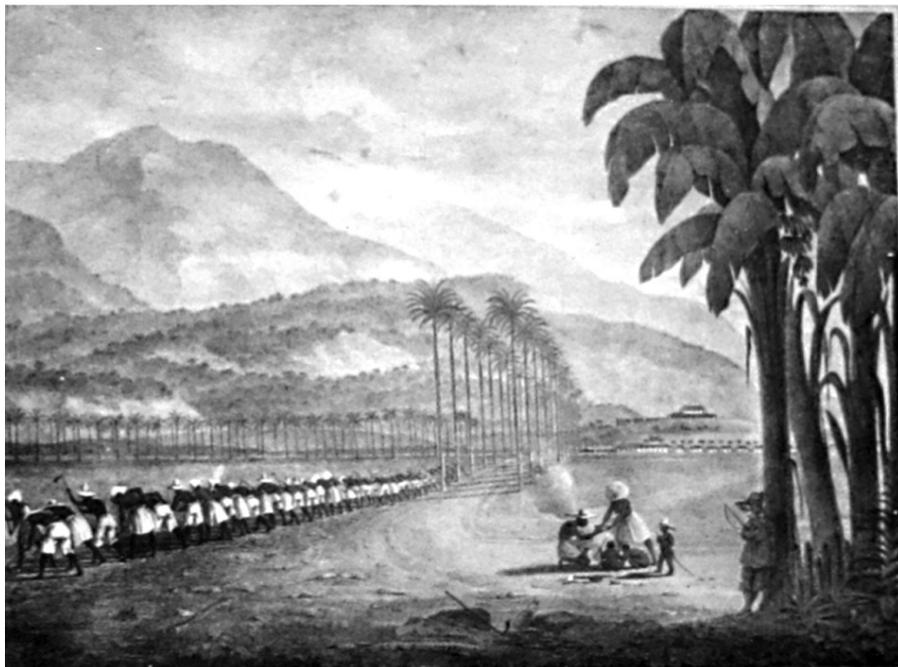


Figura 7. Hipólito Garneray, *Vue d'une habitation près de La Habana*, litografía, 19 x 24 3/4 cm., BNJM.

pero, desde nuestro punto de vista la importancia de este autor radica en su calidad como narrador de una realidad social.⁵⁸ Lo que aparece en sus grabados dista bastante de la realidad apacible y lujosa que nos muestra Sawkins, al representar a la élite habanera en la *Vista del paseo militar* caminando, al atardecer en sus “volantas” (fig. 8), curioso medio de transporte, muy utilizado en Cuba y al que dedica otro espléndido grabado: la *Volanta de La Habana* (fig. 9);⁵⁹ incluso el propio Garneray, como testigo fiel y, como acabamos

58. Juan Sánchez, *El Grabado en Cuba*, p. 33.

59. James Gay Sawkins, *Volanta de la Habana*, litografía iluminada, BNJM. Sobre este curioso medio de transporte es interesante la descripción que hace Fanny Elssler durante su visita a la Habana entre 1841-1842. Francisco Rey Alfonso, en *Fanny Elssler: Cartas desde La Habana*, La Habana, Ediciones Boloña, Oficina del Historiador de la ciudad, 2005, pp. 74-75. “[...] Nunca había visto ese vehículo; es la cosa más rara y singular que te puedas imaginar [...] es algo así como un cabriolé de los que utilizan los caballeros londinenses, pero no de tanta alzada. Las ruedas si tienen más de seis pies de alto y los ejes en proporción con ellas. El caballo, o más frecuentemente la mula, va casi en su extremo delantero, de manera que cuando el pobre animal dobla por una esquina parece que va solo [...]”.



Figura 8. James Gay Sawkins, *Vista del paseo militar*; litografía iluminada, BNJM.

de decir, en la ilustración que recogemos como figura 7, el autor, quizás de manera inconsciente, muestra en todo su rigor el sistema social y económico sobre el que se levantó el emporio cubano: la esclavitud, una casi infinita hilera de esclavos que trabajan mientras una mujer y unos niños parece que preparan algo de comida y toda la escena se desarrolla bajo el control de una oscura silueta, la del capataz, de cuya figura, dormitando apaciblemente bajo la agradable sombra de una palma, destaca el látigo. A pesar de la sensación de orden manifestada por esa hilera de esclavos y de la aparente sensación de extrema tranquilidad y sosiego social que se nos quiere transmitir, la sombra del capataz trasluce la situación real que, por poner un ejemplo más, nos trasladaba un coetáneo: Cirilo Villaverde en su obra escrita: “allí [en el Ingenio] reinaba un estado permanente de guerra, guerra sangrienta, cruel, implacable del negro contra el blanco, del amo contra el esclavo”.⁶⁰

Es de resaltar cómo aparece el escenario rural en la narración icónica de Cuba que, en adelante, entró a formar parte de la conciencia del pueblo cubano que pronto le concederá papel principal en su esencia identitaria mediante la plasmación literaria e icónica de sus tradiciones, costumbres, música, de su

60. Cirilo Villaverde, *Cecilia Valdés*, p. 184.

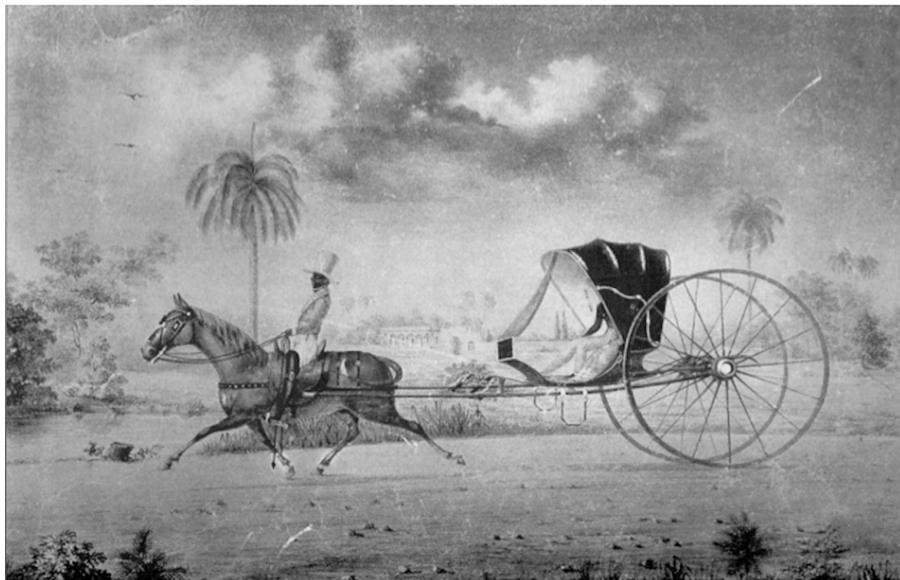


Figura 9. James Gay Sawkins, Volanta de la Habana, litografía iluminada, BNJM.

folclore. El gran artífice de este cambio fue Federico Mialhe⁶¹ que, sin abandonar los motivos urbanos, en sus sucesivos álbumes acude a mostrar rincones del interior de la isla; en unos y otros el paisaje es fundamental para el litógrafo; pero la figura humana va adquiriendo una relevancia cada vez mayor.⁶²

Mialhe y esta nueva concepción del paisajismo hacen exclamar a Jorge Bermúdez que lo más significativo fue la capacidad de motivar en la sociedad cubana una geoconciencia, que ya tuvo en el desarrollo azucarero de la Isla la primera premisa de su eclosión.⁶³ Es Mialhe, además de paisajista, el primer gran costumbrista y notario de los tipos sociales más representativos de la sociedad cubana; aun en los lugares más inverosímiles deja constancia de la presencia humana que da vida al paisaje tanto urbano como rural; lo que marca diferencias claras incluso con sus plagiadores, como es el caso de una

61. Federico Mialhe nació en Burdeos en 1810, llegó a La Habana en 1838 donde trabajó en las principales imprentas de la ciudad y desplegó una prolífica actividad pictórica que le convirtió en una de las principales figuras de las artes cubanas, hasta que en 1854 regresó a París donde murió en 1881.

62. Véase las siguientes obras: *Isla de Cuba pintoresca*, ilustrado por Mialhe y Moreau, 1839 a 1842. *Viaje pintoresco por la isla de Cuba*, 1848.

63. Jorge R. Bermúdez, *De Gutenberg a Landaluze*, p. 215.

copia en color realizada por B. May (en Alemania), que ha alcanzado amplia difusión pero que presenta notables diferencias, fácilmente apreciables en ejemplos como el de la *Vistas del Morro a la entrada en La Habana* o en *El quitrín*. En el primer caso, la versión alemana elimina del pie del morro la presencia de una pareja ataviada con trajes típicos, y, en la segunda, May no había visto nunca un quitrín y corrigió el original de Mialhe.⁶⁴

Con Mialhe la narrativa icónica sobre Cuba abre todas sus posibilidades: el cubano y quienes no lo son comienzan a tener una visión de su entorno tanto físico como humano no exento de convenciones artísticas y modas pero fusionando ambos elementos en un todo unitario. La panoplia es amplia y va desde vistas de lugares hasta ese entonces desconocidos en la representación icónica, a personajes y costumbres que nos legan un elenco documental básico para el historiador que debe descifrar las claves del mensaje. ¿Qué nos dice Mialhe? Nos habla de la importancia económica de La Habana (*Muelle de San Francisco, Aduana de La Habana, Machina y comandancia de Marina*), de su actividad cultural y social (*Teatro Tacón, Puerta de Monserrate, Alameda de Paula*), de sus monumentos y edificios públicos (*Plaza de Armas, Casa de beneficencia, Vista de la catedral, Fuente de la India*), de sus gentes (*Valla de Gallos, El malojero y panadero, Día de Reyes* (fig. 10), *El zapateado, Paseo de Isabel II* (fig. 11); de otros lugares de la isla (*Nuevitas, Baracoa, Santiago, Trinidad Sagua la Grande*). Podemos, a partir de esta narración, colegir una determinada estructura social, unas actividades económicas, unas maneras de vestir, unas formas de entender la vida, un determinado discurrir diario, una ubicación espacial de gentes y cosas, un escenario que determina un discurso político y social; y todo ello en función de un pasado que explica el presente y, para nosotros historiadores, de un futuro vislumbrado en parte en esa narración.

Tan es así que la descripción oral o escrita que nos ha llegado de esos lugares, paisaje o gentes se ajusta perfectamente a la magistral descripción

64. Quienes hayan visto un quitrín saben que el asiento trasero no es, como refleja B. May, para tres señoras; el quitrín solo tiene un asiento trasero para dos personas y en uno más pequeño que se despliega delante, se coloca una tercera persona. Este asiento se denomina *la niña bonita* porque allí se sentaba la mujer más joven y que tenía que “merecer”; así es como lo dibuja Mialhe en su *Álbum pintoresco de la isla de Cuba*. La confusión entre ambas obras es muy corriente, así, por ejemplo, la portada del excelente trabajo de Michèle Guicharnaud-Tollis, *Regards sur Cuba*, se ilustra con la obra de May, pero en los créditos la adjudica a Mialhe. El quitrín y la volanta parecen el mismo carruaje, pero mantienen una serie de notables diferencias, el primero es más sutil y elegante, parece que tiene más alzada, y la cabina con los asientos se sitúan sobre el eje central, mientras que la volanta tiene los varales más largos la carrocería parece que está más baja y más pegada al suelo y adelantada sobre el eje de las ruedas que quedan más atrasadas y por tanto más adaptada a circular por caminos más rústicos que los de la ciudad.



Figura 10. Federico Mialhe, *Día de Reyes. Viaje pintoresco alrededor de la isla de Cuba*, La Habana, Imprenta Luis Marquier, 1848.

icónica que hace el artista. Veamos un ejemplo en este extenso poema que describe la fiesta del Día de Reyes en La Habana que nos ha llegado mediante la transmisión oral y que podemos visionar en la figura número diez.

Si a este pueblo un extranjero
 fuese el día primero
 que lo pudiera estudiar,
 en el juicio que formase,
 de lo que en él observase
 se habría de equivocar.
 Pues hoy la gente africana
 corre por toda La Habana
 dando gritos de placer,
 y entona cantos salvajes,
 grita, ríe, hace visajes,
 sin cesar en su correr.
 De harina el rostro embarrado,
 risiblemente adornado
 con cinta, estopa y papel;
 un negro alto, corpulento.

Y cuando la danza acaba,
 prosigue la gente esclava
 su paseo y su gritar.
 Y si las calles transitan
 donde sus amos habitan,
 vuelven de nuevo a bailar.
 Y vuelva la gritería,
 los cantos, la algarabía,
 Con un estruendo infernal
 se mueven furiosamente,
 el sudor baña su frente
 parecen genios del mal
 se ve en los zancos elevados
 el diablillo engalanado
 cual un feo mascarón:
 Para él la calle es poco

Baila mirando contento
a los que hay en torno de él.
Negras, negros que se ríen,
se pavonean, se engríen,
dando vueltas en redor.
Vestidos de relumbrones
haciendo mil contorsiones
a los golpes del tambor.

se agita se vuelve loco,
bramando como un león
márchase luego y repiten
sus bailes, si los permiten,
de una a otra reja al pie.
Y de tan loca alegría
a cualquier hora del día
el mismo cuadro se ve.⁶⁵

Así, con Mialhe y su apertura de la gráfica paisajística a la social podemos abrir los dos aspectos fundamentales que dan consistencia a la narrativa icónica cubana: la que representan Laplante y Barañano y la de Víctor Patricio Landaluz; este último, por una orientación social y costumbrista en torno a los tipos humanos más representativos de la sociedad cubana y los primeros, en una clara determinación por el paisaje; un paisaje grandilocuente que nos habla de una sacarocracia que domina todos los órdenes de la vida, que se complace en su opulencia, y, como dice Adelaida de Juan, “si en Mialhe el ser humano hace resaltar el paisaje, en Laplante la maquinaria azucarera requiere del paisaje como entorno armonioso para su desarrollo indetenible”.⁶⁶ (fig. 12).⁶⁷

Este discurso icónico constituye una oda laudatoria y de exaltación de la sacarocracia reformista que quiere conformar un imaginario colectivo totalmente ajeno a la realidad social y económica circundante con un paisaje cubano lleno de hermosos e impresionantes colosos azucareros que se integran armoniosamente en el entorno natural de la isla y que transpiran productividad y progreso, para lo cual “paga y mantiene”, a través de un mecenazgo, toda una pléyade de artistas.

65. La descripción pictórica de Mialhe es tan realista que coincide con la extensa descripción de Fernando Ortiz de dicha fiesta y que puede resumirse en este poema que el mismo autor recoge al final de su capítulo: “La fiesta afrocubana del día de Reyes”, en Fernando Ortiz, *Etnia y sociedad*, La Habana, Ciencias Sociales, 1993, pp. 64-75. Según Ortiz, esta fiesta se celebró en La Habana hasta 1880, año que se proclamó la ley de abolición de la esclavitud.

66. Adelaida de Juan, “Viajes por el paisaje cubano del siglo pasado”, en *Revolución y Cultura*, septiembre 1982, p. 6.

67. Germán Justo Cantero fue uno de los personajes más imponentemente ricos de la época, su enorme capital lo componían la propiedad de más de diez ingenios en el entorno de Trinidad “El valle de los Ingenios”. Cantero era un médico dominicano que llega a Trinidad y entra a formar parte del círculo íntimo de la familia Iznaga, al morir el jefe de la familia, Don Pedro; de manera, parece, un tanto sospechosa, Justo casa con la viuda y hereda toda la inmensa fortuna de la que hemos hablado. Poco después, comenzó a escribir una descripción de todos los ingenios de la isla. Cuando conoció a Laplante le financió sus viajes por la isla, para que el artista pudiera hacer acopio del material con qué ilustrar el conocido libro de los ingenios.



Figura 11. Federico Mialhe, *Vista general del paseo de Isabel II. Viaje pintoresco alrededor de la isla de Cuba*, Imprenta de Luis Marquier, La Habana, BNJM, 1848.

Como no podía ser menos, con Laplante se produce el canto de cisne del paisajismo gráfico burgués,⁶⁸ fruto de la persistente y manifiesta afloración de la realidad social y económica subyacente en la isla. Después de él se suceden otra serie de artistas que plasman esa magnificencia del mundo cubano ajeno a la realidad que lo corroe: esclavitud, conflictos sociales, bélicos y políticos; como ocurre en el fragmento que presentamos finalmente (fig. 13), en el que la sociedad opulenta habanera se solaza frente a la urbe, mientras que un artista dibuja la maravillosa vista de La Habana desde el otro lado de la bahía y que da la espalda a un descamisado negro que trabaja, ¡una imagen que vale miles de palabras!

En Cuba, la vertiente de la narración icónica puramente social, enmarcada en el ambiente costumbrista del momento, llega a su plenitud con autores tan importantes como Landaluze o Peoli.⁶⁹ En ellos la realidad social, a partir de

68. Jorge R. Bermúdez, *De Gutenberg a Landaluze*, p. 225.

69. Para un breve recorrido sobre la vida y obra de Patricio Landaluze, véase José Antonio Portuondo, "Landaluze y el costumbrismo en Cuba", en *Revista de la BNJM*, vol. XIV,



Figura 12. Ilustrado por Eduardo Laplante. La edición más reciente es la realizada en 2006 por la editorial Doce Calles y el CSIC a cargo de Luis Miguel García Mora y Antonio Santamaría García (editores).

ficciones más o menos caricaturescas, se impone, a veces a pesar del propio artista, como muy bien dice Lázara Castellanos de Landaluze: “el ojo de Landaluze es capaz de ver más allá de lo que él mismo puede suponer”.⁷⁰

...Y PARA TERMINAR

Nuestra conclusión, como se adelantaba al inicio, es que varias generaciones de artistas europeos ayudaron a dibujar una imagen de Cuba que, a lo largo del tiempo, creó un imaginario marcadamente orientado hacia la conformación de un discurso de dominación sobre la base de la superioridad racial, cuyos artífices fueron una élite social y económica que propugnaba un determinado sentimiento nacional con fuerte arraigo en la conciencia de *lo cubano*. Ese *imaginario* tuvo un enorme impacto en el mundo europeo, tanto que, aun hoy, sigue inficionando la visión del mundo caribeño y, en concreto, de la isla de Cuba, funcionando como lo han hecho los llamados “cantes de ida y vuelta” entre el Viejo y el Nuevo Mundo; pero sobre todo sirvió a la clase dominante

No. 1, enero-abril de 1972, pp. 51-84. Este autor es considerado el culmen del costumbrismo cubano del siglo XIX. Salvador Bueno, *ídem*, p. XXVI.

70. Lázara Castellanos, *Víctor Patricio Landaluze*, La Habana, Letras Cubanas, 1990, p. 55.



Figura 13. Detalle de *La Habana*, dibujo de Smith y Hill, publicado en Londres. Biblioteca del Palacio de Los Capitanes Generales, 1851, La Habana.

isleña para conformar lo que ellos creían su propia identidad, en función de unos intereses determinados. Ese imaginario, prácticamente de diseño, fue integrándose poco a poco en la conciencia e identidad nacional isleña, conformando unos sentimientos nacionales basados en la conciencia de la alteridad, de la diferencia y, en definitiva, de la exclusión; el conjunto de imágenes icónicas de las que venimos hablando generó un determinismo social en el que cada espacio, cada grupo social, cada raza y cada sexo desempeñaron un determinado rol; aceptarlo fue básico, según las premisas de los *arquitectos sociales*, para el diseño de una identidad nacional que *ellos* tenía *in mente*.

Fecha de recepción: 13 de julio de 2011

Fecha de aceptación: 21 de octubre de 2011

