

Liliana Gómez

El discurso colonial en la iconografía cubana: Paisaje, urbanización y narrativas de lo rural del siglo XIX

1. La imagen de Cuba

El verdor de los campos, la frondosidad de los árboles, el color bermejo de la tierra, la fragancia del ambiente y los tendidos cafetales, todo anunciaba que habíamos dejado atrás la inmensa hoya en la que está situada La Habana, con sus barrios extramuros, y que corríamos por terrenos muy altos y más feraces. A un lado y otro del camino ofrecíanse a los ojos objetos mil de amenidad y gusto. Ya un bosque de palmas, a la sombra del cual seesteaban manadas de pacíficas reses; ya un brioso potro que espantado del ruido de la máquina, con la ligereza del viento cruzaba la llanura; ya la sierra de Bejucal asomando a trechos sus crestas azules por entre las ramas de los árboles a la izquierda; ya, en fin, las casas de algún potrero, y las recuas de caballos cargados, que fingían andar hacia atrás, conforme nosotros avanzábamos (Villaverde 1961: 56).

La modernización tuvo también un fuerte impacto en la imagen de Cuba: La imagen reflejó las transformaciones del paisaje y los procesos de urbanización de la sociedad. La litografía que emergió en 1822 y que jugó un papel preponderante conoció tres temas dominantes: la ciudad, es decir, La Habana con su puerto y sus afueras, el tren y los ingenios, todos éstos rasgos de un proyecto de modernidad (Mégevand 2004). Aquella modernidad no sólo determinó las técnicas y los temas de la pintura, experimentados ya en la metrópoli, sino también la perspectiva a través de la cual la *realidad* cubana fue captada y narrada. Indudablemente, las representaciones iconográficas transcriben un orden político del espacio al reflejar ideologías de raza, como la inexistencia de la esclavitud en las representaciones: La iconografía es objeto de los procesos de transferencia cultural entre Europa, en parti-

cular Francia y España, y Cuba. A partir de la década de 1830, el paisajismo desempeñó un rol importante. Según Mitchell,

el paisaje no es un género de arte, sino un medio. [...] El paisaje es una escena natural mediada por la cultura. Es tanto un espacio representado como presentado, tanto significado como significante, tanto marco como lo que un marco contiene, tanto un sitio real como su simulacro [...] (Mitchell 2002: 5. Traducción por la autora).

Por ello, mi artículo tiene como objetivo, primero, identificar el rol de las representaciones iconográficas cubanas del siglo XIX y la función de la imagen; segundo, comprender la imagen como práctica cultural y dispositivo que nos habla del discurso colonial y de la modernización; y tercero, reflexionar sobre la representación iconográfica de Cuba en relación con la búsqueda de una representación nacional.

La iconografía de Cuba se caracteriza por una ambivalencia constituyente: Desde una perspectiva exterior y a modo de una pintura de viaje, los artistas, en su mayoría franceses y españoles como Eduardo Laplante, Frédéric Mialhe y Víctor Patricio de Landaluze, buscan representar las costumbres, escenas cubanas y el paisaje rural y urbano sin conocer bien la vida en Cuba. Algunos de ellos se instalaron por algún tiempo en la isla de Cuba. O sea, ¿se trata aquí de miradas europeas colonizadoras sobre la *realidad* cubana? A pesar de su discurso imperial, basado en la extensión espacial de *civilización, tecnología y modernidad*, estas representaciones tienen un cierto carácter documental y una narratividad que produce una imagen de Cuba que circula fuera y dentro de la isla. La imagen anuncia la promesa de un desarrollo histórico progresivo y la explotación del paisaje. La representación, es decir, la imagen se convierte así en un dispositivo colonial. Sin embargo, las representaciones iconográficas crearon lo que luego se recordaría como una realidad existente más específica, o sea, un modo de identidad nacional. Mientras otros investigadores han tratado la problemática de la representación a través de acercamientos como: “¿Se puede hablar aún de una expresión de la cubanidad si la producción de imágenes (modelos estéticos, dibujos, pero también impresiones) era en su mayoría la obra de europeos?” o “¿En qué medida una representación ‘externa’ refleja fielmente la realidad insular?” (Mégevand 2000: 213), yo propongo enfocarnos en la imagen como práctica cultural de un discurso colonial que intenta controlar la producción de las representaciones.

La producción de imágenes es objeto de una institucionalización de la imagen en cuyo proceso se fundó la primera escuela de Bellas Artes en Cuba, *San Alejandro* (1817/1818), que refleja la voluntad de institucionalización de la estética colonial y el *blanqueamiento* de la pintura. La pintura de los siglos anteriores fue producto de la mano de obra local, es decir, de hombres de color, y fue despreciada como actividad manual. Como se ha observado, en Cuba no se dio una fecunda mezcla entre la iconografía católica y la indígena o la de raíces africanas. Es en este contexto que el paisajismo, en particular la litografía, adquirió un papel preponderante en la formación de la iconografía cubana del siglo XIX. Con el *boom* azucarero, entre 1830 y 1850, el rol de la imagen cambió significativamente: a través de la imagen se descubrió el territorio cubano. La imagen fue ligada a la cuestión del control del territorio. Ella reflejó las profundas transformaciones del paisaje a causa de la modernización tecnológica y enmascaró la economía esclavista.

La litografía, una nueva tecnología importada por los franceses –y en particular por Mialhe que se había dedicado a la litografía después de su viaje a los Pirineos y de su participación en el álbum *Voyage pittoresque et archéologique dans la partie la plus intéressante du Mexique* de Carl Nebel (1836)–, permitió la reproducción de la imagen en la prensa y en los periódicos que la industria azucarera subsidiaba. Gracias a este cambio de producción y circulación, la imagen se hizo presente en las diferentes clases de la sociedad por lo que resultó más eficaz que la literatura. La litografía determinó los comienzos de las representaciones iconográficas de la era moderna y la concepción utilitarista del arte. En la imagen se superponen la voluntad de conocimiento científico y el control de la representación por las elites cubanas. La imagen refleja tanto un deseo de autonomía cultural y de una modernización rural como una mirada romántica hacia lo *exótico*. Lo exótico refleja relaciones culturales de la historia europea, o sea, se refiere a la romántica liberal, es decir, “a los procesos intensivos culturalmente condicionados de percepciones emocionales y a los imaginarios de mundos desconocidos-enigmáticos no europeos y no modernos” (Rincón 2001: 338) que buscan experimentar los recipientes europeos a través de las representaciones culturales. Y recordamos que la política de expansión de los imperios europeos, a finales del siglo XIX, finalizó el “proyecto de exotismo compensatorio” (Rincón

2001: 338). A principios del siglo XIX Alexander von Humboldt ya había observado:

Desde fines del reinado de Carlos III, y durante el de Carlos IV, el estudio de las ciencias naturales ha hecho grandes progresos no sólo en México, sino también en todas las colonias españolas. Ningún gobierno europeo ha sacrificado sumas más considerables que el español, para fomentar el conocimiento de los vegetales [...]. Además, se han establecido jardines botánicos en Manila y en las Islas Canarias. La comisión destinada a levantar los planos del canal de *los Güines*, tuvo encargo también de examinar las producciones vegetales de la isla de Cuba. Todas estas investigaciones hechas por espacio de veinte años en las regiones más fértiles del Nuevo Continente, no sólo han enriquecido el imperio con más de cuatro mil especies nuevas de plantas, sino que también han contribuido mucho para propagar el gusto de la historia natural entre los habitantes del país (Humboldt citado en: Trabulse/Jiménez Codinach/Diener 1996: 23).

Más allá de ser, para un público europeo, una respuesta a una búsqueda de una sensación de lo exótico (una búsqueda que, por ende, es parte del discurso colonial), las representaciones del paisaje de la iconografía cubana se inscriben indudablemente en una empresa de descubrimiento del propio país, o sea, Cuba a través de una conquista del territorio por la imagen, la ciencia y la historia natural.

2. La emergencia de la litografía cubana y la búsqueda de una representación nacional

La iconografía colonial está determinada por una voluntad de descubrir el país, de nombrarlo y de afirmar sus especificidades. Lo que solía suceder en la literatura costumbrista fue reflejado también en la iconografía colonial: la búsqueda de tipos y costumbres, de una *esencia* cubana y una elaboración de la caricatura cuyo representante más conocido sería Landaluze, bilbaíno que llegó a Cuba a mitad del siglo XIX y cuyas caricaturas circulaban en las revistas *La Charanga* y *El Moro Muzo*. En esa época, caracterizada por las dinámicas de crear diccionarios y libros científicos como relatos pintorescos, se descubrió la cartografía y se inventaron toponimias para hacer existir un territorio desconocido y para darle a las narrativas literarias e iconográficas costumbristas un valor autóctono y emblemático. Siguiendo la moda europea de la auto-representación, tal como *Los españoles pintados por sí mismos*, emergió el movimiento del costumbrismo de la burguesía en ascenso que buscaba definir lo típico de las costumbres de la

cultura cubana, o sea, lo folklórico. En este sentido, la estética de la litografía de la isla, determinada sin duda por una sensibilidad romántica, se subordinó a un interés documental, es decir, a un “realismo de apariencia” (Mégevand 2000: 111-112). Como la imagen fue también espacio para la búsqueda de una identidad nacional, produjo estereotipos en función de un discurso colonial e intereses particulares. La voluntad misma de mostrarse y de representarse es signo de autonomía (Mégevand 2000: 9). Podría pensarse que desde las representaciones iconográficas se pronunciaba el deseo de la autonomía al anunciar el acontecimiento de la independencia. La imagen, sin embargo, constituyó el espacio más eficaz de la fijación de tipos y de un orden social basado en una jerarquía *racial* que dominaba los debates intelectuales del siglo XIX.

El *Álbum Pintoresco de la Isla de Cuba* (1853) de Frédéric Mialhe, quien vivió en la isla entre 1838 y 1854 y publicó el primer álbum sobre Cuba entre 1839 y 1942, es un documento que refleja la conquista de la isla a través de la imagen. Este álbum circuló tanto en Francia como en la isla y reúne escenas rurales y urbanas captadas por Mialhe en sus viajes por las provincias de Cuba. Tanto escenas de la modernización urbanística de La Habana –signo de la importancia de la urbe como centro económico activo que permite identificar la inversión de las nociones geográficas de centro y periferia en relación a la metrópoli arcaica española (Mégevand 2004: 18)– como escenas de la provincia están por primera vez reunidas en un álbum. Las representaciones tienen indudablemente un valor documental: la mirada de Mialhe captura las viviendas vernáculas, narrativas de lo rural. Sin duda alguna, se manifiesta el interés de conocer la isla y sus habitantes, es decir, se refleja un cierto interés etnológico. Mientras que aquí se muestra la exuberancia de la flora de la isla, la representación de las figuras juega con un lenguaje caricaturesco: Lo que atrae la curiosidad del pintor es la cabalgada sobre una vaca. Observamos la presencia del *tipo* del guajiro, que más tarde reflejaría el interés por el *guajiro cubano* como fijación de un elemento de la identidad nacional. Homi Bhabha ha observado que el estereotipo no es una simplificación porque es una representación falsa (Bhabha 1994: 75). Dado que el estereotipo fija las identidades, fijar es el signo de una diferencia cultural, histórica o racial en el discurso del colonialismo y un modo paradójico

de la representación porque connota rigidez y un orden que no cambia:

Likewise the stereotype, which is its major discursive strategy, is a form of knowledge and identification that vacillates between what is always “in place”, already known, and something that must be anxiously repeated [...] (Bhabha 1994: 66).

La narrativa iconográfica, las narrativas de lo rural, están determinadas por una fijación de tipos, o sea, por estereotipos de un discurso del colonialismo de la metrópoli y las nuevas elites industriales. Como fijación de identidades y sus imágenes, los álbumes y las diferentes representaciones de *tipos* y *costumbres* tuvieron impacto en lo que viene a ser la búsqueda de una representación nacional y luego la formación de la nación moderna. Sabemos que, después de la abolición de la esclavitud en 1886, la pregunta de cómo integrar la mayoría de los descendientes de los esclavos a un proyecto de nación moderna que se imaginaba *blanca* quedó abierta para las elites. Además fue respondida por iniciativas de *blanqueamiento* de la población a través de proyectos de inmigración que solía definir el debate intelectual hasta las primeras décadas del siglo XX. No solo fueron las representaciones que narraban de la vida rural de los descendientes de españoles, de las costumbres rurales tales como la danza típica, el Zapateo, *testimonios* bienvenidos y motivos para diseñar iconográficamente aquel proyecto de una *nación blanca*, sino que sirvieron, además, a perpetuar el espacio de una jerarquía social y racial. Como ha observado Reinstädler al respecto de las representaciones del Día de Reyes en La Habana por Landaluze y Mialhe:

Los negros aparecen como el abyecto Otro de la civilización caribeña, su cultura constituye una ofensa para la sensibilidad “blanca”. Cuanto más fuertemente es marcada la extrañeza y la simultánea cercanía por parte de los festejantes desencadenados, tanto más necesario se hace para los “blancos” un distanciamiento incluso espacial [...] (Reinstädler 2009: 202).

Este distanciamiento espacial caracteriza las composiciones de las representaciones visuales que empezaron a circular como discurso iconográfico del siglo XIX: la imagen es un dispositivo colonial del orden del saber-poder.

3. El paisaje, paisajismo y narrativas de lo rural

En el imaginario insular sobre Cuba emergieron dos temas que definieron la representación del paisaje: la visión clásica y romántica de una tierra fértil y tropical, o sea, el imaginario de un jardín natural, y la otra, más bien moderna, la de la manufactura organizada y dinámica que promete una abundancia y riqueza interminable basada en el trabajo humano y en la transformación del paisaje, o sea, el imaginario de un jardín cultivado (Mégevand 2000: 151). Los dos imaginarios se superponen en la apropiación del territorio cubano y definen tanto el papel de la imagen emergente como la complicidad de la pintura que manifiesta, sin embargo, principios de creación estética novedosa. Los mitos románticos y modernos determinaron las representaciones iconográficas coloniales en Cuba. Podemos observar que las figuras de abundancia y escasez, imaginarios vigentes desde la conquista del Nuevo Mundo, como modos de representación, constituyeron las primeras alegorías de la *comunidad imaginada* de América. Como lo ha observado Julio Ortega *abundancia, escasez y potencial* ganaron nuevas funciones emblemáticas, referenciales y alegóricas dentro de textos literarios y objetos de arte, que, como figuras diversificadas, diseminadas y renovadas en las exploraciones del siglo XIX, fundamentaron el largo debate de la formación de la nación (Ortega 2006: 188).

Enfoquémonos en algunas representaciones del paisaje de Cuba: En 1874, Landaluze pinta *Corte de caña*, que muestra las actividades de trabajo de campo como una escena armónica. Sin denunciar las prácticas de la esclavitud –pues es, además, adversario del movimiento independentista–, las pone en escena y les da una expresión estética. No olvidemos que Landaluze pinta sus obras para el gusto burgués. En el centro aparece el mayoral con el látigo, alrededor del cual se organiza la escena que recuerda a una de esas representaciones tradicionales de la vida rural y campesina. En el fondo sólo el conjunto del ingenio revela que se trata del régimen del trabajo del azúcar. Los esclavos no tienen rasgos de personalidad y no son más que componentes de la escena del paisaje rural. Lo que llama sin embargo la atención es que lo rural, como sitio de interés y al mismo tiempo como lugar de modernización, encuentra un lugar en la consciencia de la sociedad: lo rural, o sea, el paisaje va a ser el escenario y el medio mismo de la modernización de la isla. *Corte de caña* es indudable-

Figura 1: *El corte de caña*. Victor Patricio de Landaluze (1874)

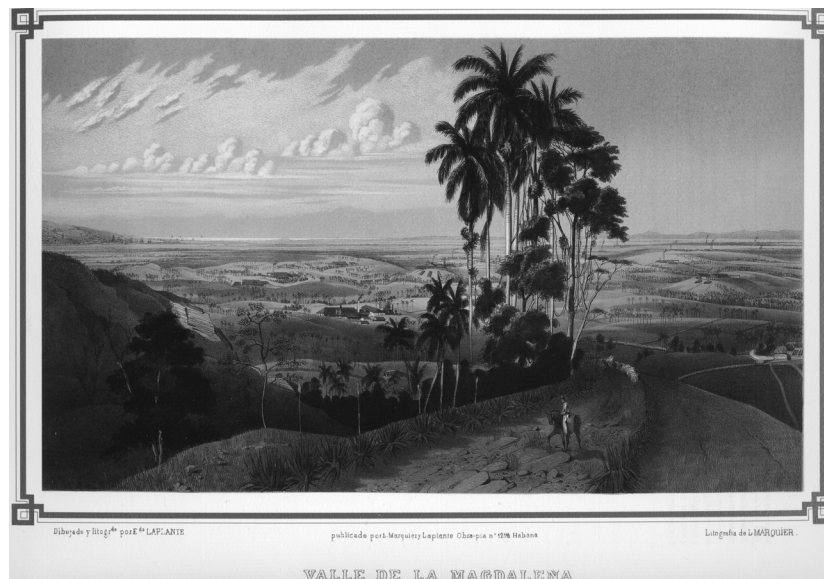


Fuente: Cortesía Colección Museo Nacional de Bellas Artes, Cuba.

mente uno de los ejemplos que muestra la representación controlada del trabajo, o sea la representación controlada de la esclavitud y evoca el imaginario de la abundancia de una mano de obra que asegura el desarrollo económico del país: el tema de la esclavitud, a través de la representación del paisaje armónico, desaparece. El trabajo del corte de caña realizado por esclavos, justamente, es resignificado estéticamente como algo bello. El tema de la esclavitud, a través del paisaje, aparece más tarde en 1880 (en tiempos de la abolición de la esclavitud) en la representación *Cimarrones*, de Esteban Chartrand. Mientras que a primera vista la representación parece enfocarse en el paisaje cubano de una puesta de sol romántica, vista desde la perspectiva de una altura —una composición bastante tradicional—, el observador percibe las figuras humanas pintadas del mismo color que el paisaje: los

cimarrones descansando delante de una cueva que los protege y los oculta. La escena está pintada como una instantánea, quizás un momento de descanso durante la fuga o la oportunidad de poder abandonar la cueva por unos instantes en la penumbra. Mientras el valle se ve estructurado y controlado por los ingenios con sus chimeneas, el monte y los detalles de la flora muestran un bosque *salvaje*. Sin duda, este cuadro nos habla de una mirada informada y romántica del pintor: ¿podríamos ver aquí la ambivalencia de tomar partido? Luego, es una de las pocas representaciones que desenvuelve al paisaje como lugar de memoria, el lugar de memoria que narra la esclavitud aunque desde una perspectiva romántica.

Figura 2: *Valle de la Magdalena. Vista tomada desde la loma del Paraíso.*
Eduardo Laplante (1857)



Fuente: Cortesía Ediciones Doce Calles.

La representación del paisaje buscó diferentes formas y formatos: uno de ellos fue el panorama que emergió en los años 50. La visión panorámica organiza un espacio vasto y pierde de vista los detalles. El *Valle de la Magdalena*, de Laplante, quien residió en Cuba desde

1848, es el único en formato panorámico de la colección *Los ingenios* (1857). Y, sin duda, es una de las representaciones claves del paisajismo en la litografía. Aquí los ingenios estructuran el paisaje. El artista cambia su posición: En el centro se encuentran un pequeño grupo de árboles típicos de la flora de la isla y, delante a ellos, un hombre a caballo, seguramente el mayoral, capaz de dominar todo el valle con la mirada. El valle muestra los múltiples ingenios y la escasez de los árboles debida a la violenta transformación del paisaje por la deforestación y la ganancia de terreno para la industria azucarera. En el horizonte reluce el mar. No sólo está el hombre a caballo tierra adentro, representando la capacidad de controlar la extensión, sino que simboliza el apoderamiento del territorio lejos del mar gracias a esas grandes transformaciones. Detrás de este procedimiento estético podemos observar aspectos ideológicos que determinan al paisajismo como práctica cultural. En el caso de Laplante, la representación panorámica permite mantener a distancia la realidad humana y social en una zona donde la población negra, mayoritaria, se había sublevado algunos años antes (Mégevand 2000: 127-128). La representación del paisaje de Laplante no sólo tiene un efecto manipulador, sino que contribuye, además, a la construcción de una narrativa histórica hegemónica.

La imagen que construye lugares y espacios del paisaje se convierte en un dispositivo a través del cual se apropia el territorio. Con Mitchell, podemos observar que el paisaje como medio no sólo simboliza las relaciones de poder, sino que es también un instrumento de poder cultural o, incluso, un agente de poder. En este sentido, tiene un doble papel en relación con lo ideológico ya que naturaliza una construcción cultural y social al ser un sitio de apropiación visual (Mitchell 2002: 1-2). El paisajismo, como una categoría menos apreciada que por ejemplo el retrato, manifiesta un concepto de paisaje de un discurso modernista y una técnica de la representación colonial. A través de la pintura del paisaje, el paisaje rural y *salvaje* es apropiado por el proyecto de modernización. El paisajismo, como se ha observado, tiene relevancia porque como instrumento de poder y práctica cultural es parte integral de lo que se llama hoy planificación u ordenación territorial que refleja tanto los problemas del ambiente como las mutaciones causadas por el aumento de la producción azucarera de ese tiempo (Mégevand 2000: 7). En este sentido, el paisajismo es medio de un control espacial y del territorio que se inscribe en los imaginarios del

proyecto de una nación moderna. Las representaciones del paisaje tienen tanto la función de apropiarse del territorio cubano, o sea, son instrumentos de la planificación territorial moderna, como la de formar parte de los procesos de institucionalización de una cultura colonial cubana que enunciará el proyecto de la cultura nacional.

4. El discurso colonial y la modernización: aspectos de la representación de los ingenios

Sin duda alguna, el gran libro *Los Ingenios. Colección de vistas de los principales ingenios de azúcar*, editado entre 1855 y 1857 por Louis Marquier y Eduardo Laplante, y corregida por Justo Germán Cantero, propietario de las plantaciones Güinía de Soto, San Francisco y Buena Vista en la región de Trinidad, con ilustraciones elaboradas por Eduardo Laplante, representa una obra *fascinante* y de *crueledad*: *Cruel* porque sabe manejar, en un momento de crisis de la industria azucarera, todos los registros estéticos para promover la producción azucarera a base de una mano de obra asegurada por el régimen de la economía de la esclavitud. Y *fascinante* porque representa el apogeo de la producción litográfica de una iconografía colonial cubana. A pesar de eso, el libro es un cierto *documento* que ilustra los sitios de la producción azucarera, incluye detalles de la mano de obra e incluso algunos planos que nos indican un ordenamiento territorial: las representaciones de los ingenios no sólo muestran la modernización tecnológica de la producción azucarera de este tiempo, o sea, la modernización de lo rural, sino que hablan de un orden de lo urbano emergiendo: el principio de una urbanización de la sociedad y la inscripción del orden social y racial en lo urbano.

En su narrativa *Excursión a Vueltabajo*, Villaverde había observado, al describir el régimen y mundo del ingenio y el proceso de modernización económica y tecnológica de la isla, lo siguiente:

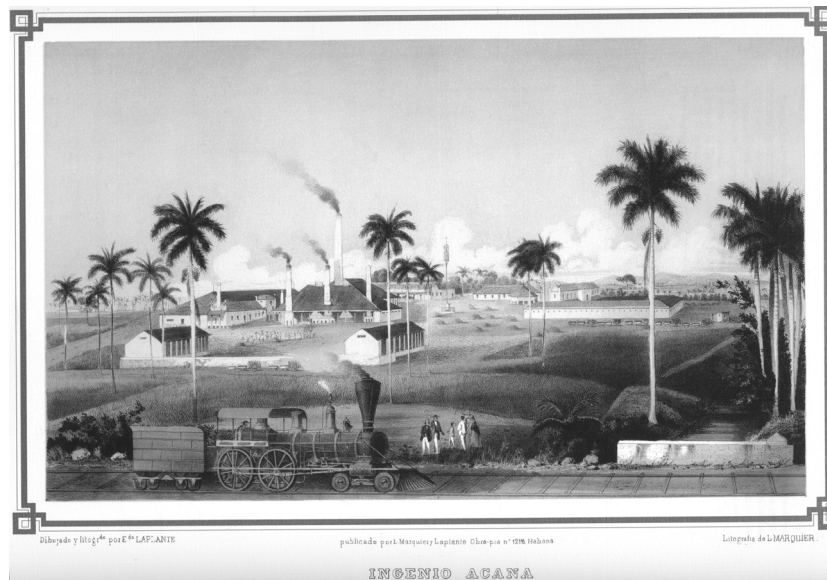
Por una escalera, en cuyos escalones se pegaban las sueltas de nuestros zapatos, descendimos al piso abajo, lugar de los trenes o laboratorio del azúcar. Sin embargo de ser ya entrada la mañana, aún ardían los candiles de la casa de calderas, porque eran tales y tan espesas las nubes de humo que se desprendían del jugo de la caña hirviendo de las fornallas, que todo lo llenaban y oscurecían, dándole al sitio aquel, y a los trabajadores negros, desnudos de medio cuerpo arriba, el aspecto de un abreviado infierno (Villaverde 1961: 67).

Dos eventos materializaron el proceso de modernización y el imaginario del progreso en la isla de Cuba: la introducción de la máquina de vapor en 1817 en la región azucarera de occidente y del primer tramo del ferrocarril, Habana-Bejucal, en 1837, antes de la introducción del ferrocarril en España:

El ferrocarril fue en cierta forma un elemento estructurador del paisaje. No es un conquistador que atraviesa campos vírgenes: él se dirige entre cañaverales, sobre la tierra domeñada y sobre los antiguos caminos carreteros (Moreno Friginals 1978: 152).

Estas etapas de la modernización tuvieron lugar, primordialmente, gracias a la industria azucarera como motor de avance tecnológico, en los ingenios, símbolo del colonialismo y de la modernización a pesar del mantenimiento de la esclavitud, que siguió garantizando la mano de obra para la producción. Este conflicto entre modernidad tecnológica, deseo de progreso económico que anunciaba aquel de la autonomía política, y la bárbara realidad de la esclavitud hizo de los ingenios un lugar cuya representación debía ser cuidadosamente elaborada.

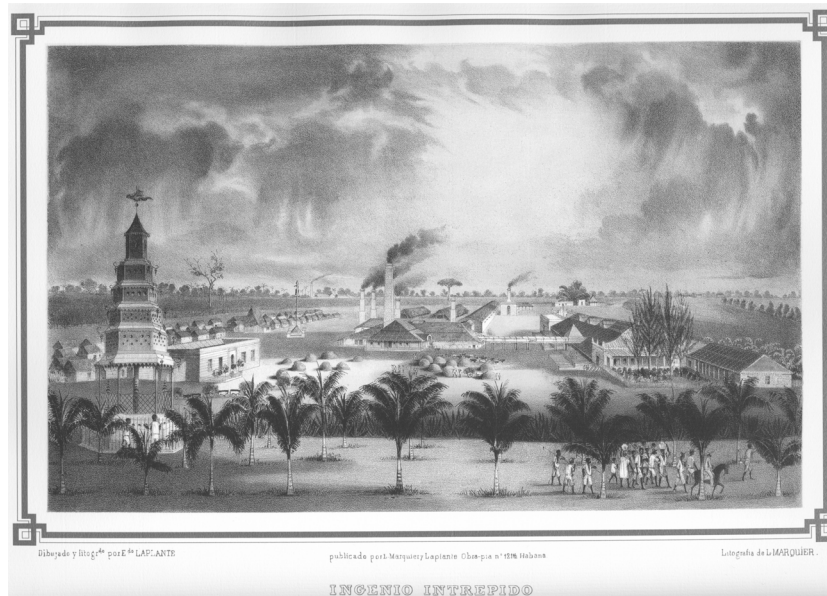
Figura 3: *Ingenio Acana. Propiedad del Señor Dn. J. Eusebio Alfonso. Eduardo Laplante (1857)*



Fuente: Cortesía Ediciones Doce Calles.

El gran impacto de la fe en el progreso en la iconografía se manifestó sin precedentes en las representaciones de los ingenios. *Los Ingenios. Colección de vistas de los principales ingenios de azúcar de la isla de Cuba* oculta el momento de crisis de la producción azucarera de los años de 1850. El credo materialista hizo que algunas de las antiguas plantaciones de nombres católicos se renombraron con nombres triunfadores y profanos como Intrépido, La Amistad o El Progreso (Mégevand 2000: 233).

Figura 4: *Ingenio Intrépido*. Eduardo Laplante (1857)



Fuente: Cortesía Ediciones Doce Calles.

El *Ingenio Acana* debe su composición al principio del tren como estructurador del paisaje: El tren aparece en primer plano y es el himno de la modernización tecnológica y del control del paisaje rural en plena transformación. Como instantánea, el tren no sólo domina visualmente la composición, sino que también la campana del tren llena acústicamente el valle con su sonora presencia de la velocidad moderna. Al margen de la protagonista, la locomotora, hay un pequeño grupo de figuras, aparentemente los dueños o mayorales, y una pareja

blanca cuyos vestidos están bien detallados mientras que los dos esclavos negros que los acompañan pierden sus rostros en unas manchas blancas y negras. Detrás de ellos se ve el conjunto del ingenio Acana, mudo y pacífico, que está caracterizado por la ausencia de figuras, o sea, sólo se ve una línea de figuras en el centro de uno de los patios que en realidad desaparece entre los colores atmosféricos de la composición. Sólo las chimeneas con su humo negro testimonian que se trata de un lugar de trabajo duro. Como Serrano León ha observado: “Sólo una vez, en su intento fotográfico de aprehender la realidad, se le escapa [al pintor] un mayoral con el látigo levantado, azuzando a los negros” (Serrano León 1979: 106). Pero este gesto de tomar tal instantánea mantiene suficiente distancia para no ser confundida como participación política o afectiva (Mégevand 2000: 283).

La representación del Ingenio Unión documenta en particular las violentas mutaciones del paisaje: la deforestación, o sea, modernización del territorio *salvaje*. Estas grandes transformaciones se deben a la eco-economía de la industria azucarera que remodeló el paisaje e introdujo un control de éste y de las partes rurales a través de un régimen de trabajo. El proyecto de *Los ingenios*, justamente, tenía como objetivo la rehabilitación del paisaje transformado y del ingenio mismo a través de una novedosa estética: Todas las representaciones contribuyen a una resignificación del trabajo en los ingenios como algo bello y positivo que garantiza la modernización económica de Cuba. En esta empresa de resignificación, el árbol y el bosque ya no son signos de un paisaje natural y salvaje, sino que se convierten en elementos estéticos clave: “Es el árbol emblemático portador de un valor metafísico” (Mégevand 2000: 278). Es la palma real –que sobrevivió la deforestación– la que determina las composiciones de los ingenios.

Justo Cantero describe el Ingenio Intrépido de la siguiente forma:

Se penetra en esta finca por una hermosa portada medio punto con su reja de hierro adornada de dibujos, en que principia una vistosa guardarraya de cuarenta varas de longitud sembrada de palmas y árboles frutales; en su extremidad se eleva un palomar chinesco que a la vez que sirve de adorno ofrece un sitio en que colocar al guarda candela que desde aquel punto elevado puede observar cuanto pasa en toda la extensión que el ingenio comprende (Cantero en: García Mora/Santamaría García 2005: 231).

Fácilmente reconocemos la doble función de aquella torre, el “palomar chinesco”: servir como elemento estructurador de la composición

y detalle del régimen de vigilancia y supervisar el trabajo de los esclavos y los chinos contratados (o ya es signo de hibridación cultural al preguntarnos: ¿Cómo llegó ese elemento arquitectónico raro, el palomar chino, a un conjunto de un ingenio?). Como elemento arquitectónico, la torre decora y organiza el espacio del control. Detrás de ella vemos unos barracones o bohíos emergiendo que debían alojar a los esclavos. Como plano de perspectiva arquitectónica se representa la puesta en escena del trabajo cuyos aspectos de crueldad y violencia, tanto en la dimensión de las transformaciones del paisaje como de la explotación de los esclavos, quedan armoniosamente disueltos en el instante del chaparrón. A pesar de las estrategias de enmascaramiento idílico, la serie de los ingenios del Departamento Occidental es un documento del orden del espacio del trabajo y un signo de la negación de la esclavitud. Dado este novedoso acercamiento estético, las representaciones son siniestras por ser precisamente verdaderos simulacros. Sin embargo, la rehabilitación estética de la modernización del paisaje tiene como objetivo nada más y nada menos que el de rehabilitar moralmente el ingenio y de promulgar los intereses de los hacendados para asegurar el financiamiento de su actividad industrial y económica (Serrano León 1979). Aunque la selección de ingenios no es representativa, dado que el uso de cierta tecnología de máquinas y el grado de modernización del procesamiento de la caña no se realizaron en la misma medida en todas las plantaciones, la colección *Los Ingenios* es clave para la producción estética del siglo XIX. Se inscribe, indudablemente, en los iniciados procesos de urbanización del territorio y de la sociedad de la isla de Cuba.

Zeuske ha observado que *Los Ingenios* por Cantero y Laplante manifiesta que “‘la regla del realismo de la modernidad’ está suspendida”. Y continúa:

En la composición “científica” de sus imágenes los hombres en la estructura “esclavitud del azúcar” son subyugados a la máquina ingenio. Y los paisajes rurales, que en general son usados para ilustrar la América Latina “no moderna”, son aquí territorios altamente tecnologizados pero bellos, ordenados por sus amos, las “fábricas en el cañaveral”, las tecnologías importadas por ellos y su poder de interpretación. Esta “aproximación de orden político” binaria de la visualización va a ser tan articulada sólo a partir de la mitad del siglo XIX [...] (Zeuske 2008; traducción por la autora).

Así, como lo ha observado Zeuske, estas imágenes de los ingenios sumamente tecnologizados en unos escenarios de paisajes paradisíacos pudieron crear sus “vidas individuales expresivas como lugares de memoria y de saber en colonia y post-colonia” (Zeuske 2008). Esta “fijación visual” hizo de los ingenios la imagen de la economía azucarera de la esclavitud masiva, o sea, un “gesto de modernidad tecnológica” (Zeuske 2008). Las representaciones de los ingenios en *Los Ingenios* hacen de la imagen del paisaje (de la economía azucarera) un dispositivo colonial y moderno: como paisaje son medio del principio del ordenamiento territorial.

5. Algunas observaciones finales: la imagen y su dispositivo

Mientras los discursos forman elementos y presuponen la existencia de dispositivos, según Foucault, el dispositivo es la coherencia procesal del saber que es incluido en la objetivación. La imagen como práctica cultural es parte de ese dispositivo ya que no sólo está determinada por el discurso del colonialismo europeo, sino que sirve como lugar de transposición de un discurso modernista, que define la búsqueda de una representación nacional. En particular la pintura del paisaje es una objetivación de la transferencia de saber cultural de Europa hacia Cuba. Bhabha ha observado que el objetivo del discurso colonial es la construcción del colonizado como población de tipos degenerados sobre la base de un origen *racial* para establecer sistemas de administración e instrucción. Por lo tanto, el discurso colonial produce al colonizado como realidad social, que es tanto el *otro* como enteramente visible y reconocible (Bhabha 1994: 70-71). Sin duda alguna, las representaciones iconográficas coloniales de Cuba alimentan este discurso. Hoy, las imágenes son parte de la formación de un canon que fundamenta –aunque conflictivamente– la representación nacional: son parte integral de las colecciones del *Museo Nacional de Cuba* y de otros museos en el mundo por ser consideradas el nacimiento de la pintura cubana. Dentro de estas prácticas de formación y circulación de colecciones, las representaciones iconográficas coloniales han venido a formar parte de un patrimonio cultural cubano que reitera el discurso hegemónico e institucionaliza tanto el paisaje como imaginario de abundancia como los diferentes estereotipos de una realidad social producida por este mismo discurso.

Bibliografía

- Adhémar, Jean (1997): *La France Romantique – Les lithographies de paysage au XIX^e siècle*. Paris: Somogy.
- Bhabha, Homi K. (1994): *The Location of Culture*. New York: Routledge.
- Fernández de Juan, Adelaida (1983): “Imágenes pictóricas de la Cuba del siglo XIX”. En: Ministerio de Cultura: *Pintura española y cubana y litografías y grabados cubanos del siglo XIX*. La Habana: Colección del Museo Nacional de La Habana, Museo del Prado/Casón del Buen Retiro, pp. 41-43.
- (1985): *Pintura y grabados coloniales cubanos*. La Habana: Pueblo y Educación.
- (2005): *Paisaje con figuras*. La Habana: Unión.
- Foucault, Michel (1978): *Dispositive der Macht: Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*. Trad. de Hans-Joachim Metzger, Monika Metzger, Ulrich Raulf, Walter Seitter y Elke Wehr. Berlin: Merve.
- García Mora, Luis Miguel/Santamaría García, Antonio (eds.) (2005): *Los ingenios. Colección de vistas de los principales ingenios de azúcar de la isla de Cuba*. Madrid: Doce Calles.
- Guicharnaud-Tollis, Michèle (1996): *Regards sur Cuba au XIX^e siècle*. Paris: L’Harmattan.
- Litvak, Lily (1991): *El tiempo de los trenes*. Barcelona: Del Serbal.
- Marrero, Levi (ed.) (1984): *Los ingenios de Cuba*. Coral Gables: La Moderna Poesía.
- Mégevand, Sylvie (2000): *Cuba et son image: les représentations paysagères dans la lithographie et la presse insulaire (1838-1861)*. Disertación. Toulouse.
- (2002): “La imagen en la prensa cubana entre 1829 y los años 1850”. En: *PILAR, Prensa, impresos y territorio*, pp. 5-15.
- (2004): “Centro y periferia en la iconografía colonial cubana”. En: *PILAR, Centros y periferia en el mundo hispánico contemporáneo*, pp. 7-18.
- Mitchell, W. J. T. (ed.) (2002): *Landscape and Power*. Chicago: University of Chicago Press.
- Moreno Fragnals, Manuel (1964): *El ingenio, complejo económico social cubano del azúcar (1976-1860)*. La Habana: Comisión Nacional de la UNESCO.
- (1978): *El ingenio, complejo económico social cubano del azúcar*. Tomos 2, 3. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- Nebel, Carl/Mialhe, Pierre-Toussaint-Frédéric (1836): *Voyage pittoresque et archéologique dans la partie la plus intéressante du Mexique*. Paris: Moench.
- Ortega, Julio (1992): “The Discourse of Abundance”. En: *American Literary History*, 4, 3, pp. 269-385.
- (2006): *Transatlantic Translations: Dialogues in Latin American Literature*. London: Reaktion Book.
- Portuondo, José Antonio (1972): “Landaluze y el costumbrismo en Cuba”. En: *Revista de la Biblioteca José Martí*, 1, pp. 51-83.
- Reinstädler, Janett (2009): “Cuerpos híbridos: teatralidad, discursos (post)coloniales y la fiesta del *Día de Reyes* en La Habana”. En: Toro, Alfonso de (ed.): *Dispositi-*

vos espectaculares latinoamericanos: Nuevas Hibridaciones – Transmedializaciones – Cuerpo. Zürich: Georg Olms, pp. 193-215.

Rigol, Jorge (1982): *Apuntes sobre la pintura y el grabado en Cuba*. La Habana: Letras Cubanas.

Rincón, Carlos (2001): “Exotisch/Exotismus”. En: Barck, Karlheinz (ed.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Vol. 2. Stuttgart: Metzler, pp. 338-366.

Serrano León, Isabel (1979): “El libro de los *Ingenios*, reflejo de la producción material del siglo XIX en Cuba”. En: *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, enero-abril, pp. 85-110.

Villaverde, Cirilo (1961): *Excursión a Vueltabajo*. La Habana: Consejo Nacional de Cultura.

Zeuske, Michael (2008): “Sklavenbilder. Visualisierungen, Texte und Vergleiche im atlantischen Raum (19. Jahrhundert, Brasilien, Kuba und USA)”. En: *zeitenblicke*, 2 (<www.zeitenblicke.de/2008/2/zeuske/index_html>; <urn:nbn:de:0009-9-15458>; 01.11.2008).

Catálogos

Bondil, Nathalie (ed.) (2008): *Cuba. Art and History from 1868 to Today*. Montreal: The Montreal Museum of Fine Arts.

Ministerio de Cultura (1983): *Pintura española y cubana y litografías y grabados cubanos del siglo XIX*. La Habana: Colección del Museo Nacional de La Habana, Museo del Prado, Casón del Buen Retiro.

Trabulse, Elías/Jiménez Codinach, Guadalupe/Diener, Pablo (1996): *Viajeros europeos del siglo XIX en México* (Catálogo de la exposición). México, D.F.: Fomento Cultural Banamex.

Representaciones

Fig. 1: *El corte de caña*. Víctor Patricio de Landaluze (1874). Colección Museo Nacional de Bellas Artes, Cuba.

Fig. 2: *Valle de la Magdalena. Vista tomada desde la loma del Paraíso*. Eduardo Laplante (1857). En: García Mora, Luís Miguel/Santamaría García, Antonio (eds.) (2005).

Fig. 3: *Ingenio Acana. Propiedad del Señor Dn. J. Eusebio Alfonso*. Eduardo Laplante (1857). En: García Mora, Luís Miguel/Santamaría García, Antonio (eds.) (2005).

Fig. 4: *Ingenio Intrépido*. Eduardo Laplante (1857). En: García Mora, Luís Miguel/Santamaría García, Antonio (eds.) (2005).