

## Texto, imagen y el imaginario social moderno: el discurso de la modernidad ilustrada<sup>1</sup> en el Caribe español (1840-1852)

*Registro de esclavos de 1872 para Mayagüez, Puerto Rico: un análisis*

*Registre des esclaves de 1872 pour Mayagüez, Porto Rico: une analyse*

Roque Santos\*

### Resumen

El siguiente trabajo realiza una mirada breve sobre la unión entre dos registros importantes de la comunicación en el Caribe español del siglo XIX (la palabra escrita o texto y la imagen) y la construcción de un imaginario social

\* Profesor e investigador en el área de Humanidades y Filosofía. Profesor a Tiempo Completo en la UASD. Profesor por Asignaturas en otras universidades e Institutos de Filosofía. Profesor de Lengua y Literatura en el Colegio Babeque Secundaria, en el programa de Bachillerato Internacional. Posee Doctorado en Filosofía (Universidad del País Vasco, 2018); maestrías en Educación, Especialidad en Lingüística Aplicada (INTEC). Posee dos libros publicados (uno de cuentos, titulado *Los duendes verdes, con la editora Nacional 2005 y otro de ensayos sobre la poética dominicana, titulado Experiencia de Dios y Poesía*, Editorial Bonó, 2023). Por algún tiempo se dedicó a la escritura de cuentos, ganó varios concursos literarios en Radio Santa María y en la Sociedad Cultural Renovación en Puerto Plata. Correo electrónico: rsantos@bono.edu.do  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6595-1892>

1 En el siguiente texto utilizo la palabra «ilustrada» en dos sentidos: primero, como período temporal ligado al movimiento de la ilustración del siglo XVIII, a sabiendas de que en el Caribe español este proceso tiene vigencia hasta finales del siglo XIX; segundo, como adjetivo para indicar el recurso a la imagen y su poder de convencimiento de una idea y en tal virtud inseparable de la grafía, por momentos, y sustituta de la misma en otros.

moderno como discurso de la modernidad ilustrada. En esta combinatoria entre escritura e imagen se examina la creación de un imaginario social moderno alrededor de la industria azucarera, tomando como paradigma a la Cuba azucarera del siglo XIX, la perla de las Antillas. Se examinan litografías sobre los ingenios azucareros, la urbanización de los espacios y la movilidad como referentes de este imaginario social que fungió como ideología y propaganda de un sistema de producción derivado del colonialismo español en Latinoamérica, pero que se vendió como civilización ilustrada. Se utiliza el análisis iconográfico inspirado en Erwin Panofsky y la noción de imaginario social de Jacques Le Goff e imaginario social moderno de Charles Taylor para examinar dos álbumes sobre los ingenios azucareros publicados en 1841 y 1851 como expresión típica de un discurso que negaba los ideales ilustrados europeos, pero tomaba como suyos los avances tecnológicos de la civilización europea. A partir de este análisis sobre Cuba se mira también a Puerto Rico y a República Dominicana en el mismo período en su relación con la palabra escrita, la imagen y la producción de este imaginario social.

**Palabras clave:** texto, imagen, iconografía, imaginario social moderno, ingenios azucareros

### **Abstract**

The following work takes a brief look at the union between two important registers of communication in the Spanish Caribbean of the 19th century (the written word or text and the image) and the construction of a modern social imaginary as a discourse of enlightened modernity. In this combination of writing and image, the creation of a modern social imaginary around the sugar industry is examined, taking as a paradigm the 19th century sugar Cuba, the pearl of the Antilles. Lithographs on sugar mills, urbanization of spaces and mobility are examined as references of this social imaginary that served as ideology and propaganda for a production system

derived from Spanish colonialism in Latin America, but which was sold as an enlightened civilization. The iconographic analysis inspired by Erwin Panofsky and Jacques Le Goff's notion of social imaginary and Charles Taylor's modern social imaginary are used to examine two albums on sugar mills published in 1841 and 1851 as typical expression of a discourse that denied enlightened ideals Europeans; but he took as his own the technological advances of European civilization. Based on this analysis of Cuba, we also look at Puerto Rico and the Dominican Republic in the same period in their relationship with the written word, the image, and the production of this social imaginary.

**Keywords:** text, image, iconography, modern social imaginary, sugar mills

### Résumé

L'ouvrage suivant jette un bref regard sur l'union entre deux registres importants de la communication dans les Caraïbes espagnoles du XIXe siècle (l'écrit ou le texte et l'image) et la construction d'un imaginaire social moderne comme discours de modernité éclairée. Dans cette combinaison d'écriture et d'image, la création d'un imaginaire social moderne autour de l'industrie sucrière est examinée, prenant comme paradigme la Cuba sucrière du XIXe siècle, la perle des Antilles. Les lithographies sur les sucreries, l'urbanisation des espaces et la mobilité sont examinées comme des références de cet imaginaire social qui a servi d'idéologie et de propagande pour un système de production issu du colonialisme espagnol en Amérique latine, mais vendu comme une civilisation éclairée. L'analyse iconographique inspirée de la notion d'imaginaire social d'Erwin Panofsky et de Jacques Le Goff et de l'imaginaire social moderne de Charles Taylor permet d'examiner deux albums sur les sucreries publiés en 1841 et 1851 comme expression typique d'un discours qui dément les idéaux éclairés. Européens; mais il a pris pour siennes les progrès technologiques de la civilisation

européenne. Sur la base de cette analyse de Cuba, nous regardons également Porto Rico et la République dominicaine à la même époque dans leur rapport à l'écrit, à l'image et à la production de cet imaginaire social.

**Mots-clés:** texte, image, iconographie, imaginaire social moderne, moulins à sucre

## Introducción

La construcción ideológica de la modernidad en el Caribe español supo cómo aprovechar los recursos visuales y gráficos disponibles hasta el momento para vender una idea del progreso y del bienestar que encarnó como proyecto utópico. En el presente ensayo se examina brevemente cómo se dio, tomando como caso paradigmático a la Cuba azucarera de mediados del siglo XIX, la combinatoria imagen-texto a través de las litografías de la época y cómo se construyó un imaginario social moderno (ISM) amparado en la descripción (imagen-palabra) de los avances «científicos» de los ingenios azucares, de la urbanización del espacio, como expresión de la civilización occidental, y de la movilidad (ferrocarril y barco a vapor) como elementos centrales de este imaginario social.

Las litografías, dados los mecanismos de producción y difusión, resultó ser el vehículo idóneo para la construcción y promoción de este discurso moderno, concretizado por el vínculo entre el texto y la imagen, que invisibilizaba el sistema esclavista y las condiciones políticas del colonialismo de la época. A través del análisis iconográfico inspirado en Erwin Panofsky y las nociones de imaginario social de Jacques Le Goff e imaginario social moderno de Charles Taylor se examinan dos álbumes sobre los ingenios azucareros publicados en 1841 y 1851 como expresión típica de un imaginario social moderno que negaba, a su vez, los ideales ilustrados europeos.

## Texto, imagen e imaginarios sociales de la

## modernidad

Si texto es todo lo que comporte un sentido y demande una interpretación para aprehender ese sentido comunicado, toda imagen iconográfica<sup>2</sup> es un texto en la medida en que representa, a través de líneas, colores y formas, una idea factible de ser captada y comprendida. Aunque toda imagen es un texto en sentido amplio conviene contrastar la imagen y el texto escrito o grafía. Ambos están sobre una superficie, lo que les permite trascender el momento de la producción y su contexto de generación, y esto posibilita y requiere del juego dialéctico entre comprensión y explicación en la lectura<sup>3</sup>. La inscripción de la imagen y de la grafía en un medio físico no las iguala ya que la imagen posee una dimensionalidad y una profundidad innecesarias para la grafía. De igual forma, la imagen capta una instantánea, una escena de un conjunto mayor que en la palabra escrita puede ser ampliado descriptivamente y argumentado. La imagen está sujeta al «ver» del observador, la grafía depende del ver, pero también se auxilia de otros sentidos. Contrario a la imagen, en la grafía lo fragmentario y lo instantáneo no son condiciones inherentes.

Desde la mirada del observador y el lector las diferencias son notables. En la comprensión de la imagen el observador depende de su percepción formal para captar el significado fáctico y expresivo de la misma. Según Erwin Panofsky<sup>4</sup> este

---

2 Entiendo imagen iconográfica a partir de la definición de Justo Villafañe que reza así: «Las imágenes son representaciones en la medida en que retratan cosas ubicadas a un nivel de abstracción más bajo que ellas mismas». Cf. Justo Villafañe, *Introducción a la teoría de la imagen* (Madrid: Pirámide, 2006), 37. Le Goff y Panofsky relacionan el concepto imagen con el concepto de representación. En todo caso, al hablar de imagen debemos tener en cuenta sus conceptos relacionados: imaginario, imaginación, representación, símbolos, realidad. Estos conceptos forman una especie de red en el sentido de que para definir uno hay que echar mano de los otros.

3 Paul Ricoeur, *Teoría de la Interpretación: Discurso y excedente de sentido* (México: Siglo XXI, 2003).

4 Erwin Panofsky, *Estudios sobre iconología* (Madrid: Alianza Editorial, 1998). Elegimos el método contextualista de Panofsky por la visión integral que brinda de la obra de arte, lo que nos permitirá unir el discurso pictórico al discurso gráfico que le acompaña y, posteriormente, a los imaginarios que la producen

primer nivel de percepción de la imagen es producto de la captación de las formas puras (líneas, colores, representaciones de los objetos<sup>5</sup>) y solo demanda de una buena experiencia práctica del observador. Esta sería una captación superficial del contenido expresivo o fáctico y el contenido artístico de la imagen. En este primer nivel de «lectura» de la imagen se captan los «hechos» como relaciones entre el contenido expresivo y el fáctico y se establecen los «motivos» artísticos en tanto que «mundo de las formas puras portadoras de significados primarios o naturales»<sup>6</sup>.

En el segundo nivel de lectura de la imagen ocurre lo que Panofsky llama la interpretación del significado secundario o convencional, en donde se relacionan los motivos artísticos y los conceptos que le dan origen. La imagen expuesta de determinada manera, la «invenzioni», proyecta un concepto o idea que la sostiene y le da norte constituyendo de este modo la «historia» o «alegoría». Propiamente hablando, según este autor, este es el campo de la iconografía<sup>7</sup> mientras que el nivel anterior es la simple descripción pre-iconográfica.

---

y reproducen. Para una visión global de los trabajos y la importancia teórica de Panofsky ver el artículo de Manuel Antonio Castiñeiras González, «El método iconológico de Erwin Panofsky: la interpretación integral de la obra de arte», en su *Introducción al método iconográfico*, 3ª impresión (Barcelona: Ariel, 2007), 63-96.

5 La relación entre la imagen y la realidad está dada por la representación en cuanto que esta última «se caracteriza por una homologación estructural entre ésta y su referente» según Villafañe, *Introducción a la teoría...*, 37. La imagen modeliza la realidad tomando de ella un aspecto determinado que es el que representa iconográficamente. No hay una correspondencia «mimética» (en el sentido de copia exacta platónica) entre la imagen y la realidad o referente a representar, sino una construcción creativa o representación mimética en el sentido aristotélico del término. Le Goff habla de que la imagen forma parte de la representación y es su aspecto *poético* en el sentido griego del término. Cf. Jorge Belinsky, «Aproximación indirecta: Lo imaginario en la perspectiva de Jacques Le Goff», en *Intercambios, papeles de psicoanálisis / Intercanvis, papers de psicoanàlisi* 17 (2006): 23-27. <https://www.raco.cat/index.php/Intercanvis/article/view/354629> [Consulta: 07-08-19].

6 Panofsky, *Estudios...*, 3.

7 El mismo Panofsky define iconografía como «rama de la historia del arte que se ocupa del asunto o significación de las obras de arte, en contraposición a su forma». Ver Erwin Panofsky, *El significado en las artes visuales*, 4ª ed. (Madrid: Alianza Editorial, 1987), 45. Para este autor, la iconología tendría como ob-

En el tercer nivel de interpretación de la imagen se da cuenta del significado intrínseco o el contenido profundo de la misma. Estamos ya dentro del campo de la iconología en cuanto disciplina sintética para descubrir los significados ocultos<sup>8</sup>. Aquí es cuando podemos relacionar la imagen-documento con otros tipos de documentos históricos que trabajen los mismos temas y conceptos y que forman las representaciones sociales propias de los imaginarios.

Este modelo o esquema de interpretación iconográfica ideado por Panofsky se complementa con una concepción del imaginario como la expuesta por Jorge Belinsky interpretando el trabajo de Jacques Le Goff:

lo imaginario puede definirse como conjunto de representaciones y referencias –en gran medida inconscientes– a través de las cuales una colectividad (una sociedad, una cultura) se percibe, se piensa e incluso se sueña y obtiene de este modo una imagen de sí misma que da cuenta de su coherencia y hace posible su funcionamiento<sup>9</sup>.

---

jeto de estudio no los temas o motivos, sino las representaciones de los valores simbólicos expresados en las obras artísticas y en la literatura. En síntesis, la distinción entre iconografía e iconología la plantea Panofsky en términos de interpretación y descripción. La iconografía es descripción de las obras mientras que iconología es interpretación del sentido oculto de las obras.

8 Si previamente la operación de análisis de la forma y del fondo constituían los dos niveles anteriores, ahora la operación necesaria es la síntesis, ya que se trata de concretar, por parte del observador, cómo la imagen recoge el mundo de las creencias y valores de la mente humana, de la época o la cultura en que se aborda. Es la captación profunda de los valores simbólicos que subyacen a la cultura o están sedimentados en la obra artística.

9 Belinsky, «Aproximación indirecta...», 24. Desde un enfoque sociológico José Luis Pintos declara que «los imaginarios sociales están siendo esquemas contruidos socialmente que orientan nuestra percepción, permiten nuestra explicación, hacen posible nuestra intervención en lo que en diferentes sistemas sociales sea tenido como realidad». Cf. José Luis Pintos, «Algunas precisiones sobre el concepto de imaginarios sociales», *Revista Latina de Sociología* 4, (2014): 7, DOI: <https://doi.org/10.17979/relaso.2014.4.1.1217>. En la misma línea se expresa Charles Taylor en su definición de imaginario social: «Por imaginario social entiendo algo mucho más amplio y profundo que las construcciones intelectuales que puedan elaborar las personas cuando reflexionan sobre la realidad social de un modo distanciado. Pienso más bien en el modo en que imaginan su existencia social, el tipo de relaciones que mantienen unas con otras, el tipo de

Los imaginarios sociales son constructos mentales que tienen una base empírica y contextualizada de manifestación, es decir, los imaginarios se despliegan y objetivan en las representaciones sociales en tanto que significaciones intersubjetivas socialmente disponibles. Con los imaginarios no solo podemos interpretar lo real, sino que damos respuesta a una serie de preguntas fundamentales, permitiéndonos aprehender la realidad y entendernos a nosotros mismos y a los demás. Una de estas preguntas fundamentales es la construcción de una identidad como nación; en este sentido, según Consuelo Naranjo<sup>10</sup> los imaginarios están en la base política de la construcción de lo nacional, es decir, las sociedades en su formación identitaria apelan y construyen unos imaginarios vinculantes e integradores de una conciencia nacional.

De todos modos, como «imágenes mentales», los imaginarios «operan como telones de fondo de todas las manifestaciones del espíritu, incluidos los conocimientos científicos»<sup>11</sup>. Por ello es por lo que funcionan dentro de las sociedades de diversos modos, como bien señala Escobar Villegas:

No cumplen siempre los mismos roles, pueden justificar las sociedades, ponerlas en cuestión, darles toques de armonía o de conflicto, proponerles innumerables formas de vida. Los imaginarios funcionan durante un cierto tiempo, sus funciones pueden renacer aquí y allá, no tienen una lógica necesaria y absoluta, no tienen leyes fijas e invariables.<sup>12</sup>

---

cosas que ocurren entre ellas, las expectativas que se cumplen habitualmente y las imágenes e ideas normativas más profundas que subyacen a estas expectativas». Cf. Charles Taylor, *Imaginarios sociales modernos* (Barcelona: Paidós, 2006), 37.

10 Consuelo Naranjo Orovio, «La historia se forja en el campo: Nación y cultura cubana en el siglo XX», *Historia Social*, n° 40 (2001): 153-74. <http://www.jstor.org/stable/40340764>.

11 Cf. Jorge Martínez Posada y Diego Muñoz Gaviria, «Aproximación teórico-metodológica al imaginario social y las representaciones colectivas: apuntes para una comprensión sociológica de la imagen.» *Universitas Humanística* 67, n° 67 (2009): [pág. de la cita].

12 Juan Camilo Escobar Villegas, *Lo Imaginario: Entre las ciencias sociales y la historia* (Medellín: Cielo de Arena, 2000), [pág. de la cita].



Esta amplitud de usos de los imaginarios sociales es posible porque se unen al entramado de representaciones sociales, conscientes o inconscientes, que se entretrejen en la cultura y sus manifestaciones expresivas.

En sí mismas las imágenes no son imaginarios sino que forman parte de las representaciones que traducen lo real y se constituyen, dentro del entramado social, como imaginarios sociales. Las imágenes son el elemento visual de la representación y como tal es que podemos distinguir entre la representación iconográfica (grabados, litografías, pinturas, obras de arte en general) y la representación mental que ocurre en el observador. Los imaginarios tienen como campo de expresión, según Le Goff, tanto el arte como la literatura, en consecuencia, las litografías que acompañan a la escritura en los textos costumbristas y paisajistas de mediados del siglo XIX no tienen meramente una función decorativa o ilustrativa, sino que en sí mismas constituyen un discurso pictórico confabulado con la escritura en un proyecto común, por tanto tienen una dimensión ideológica enmarcada dentro de la función social del imaginario. El mismo Le Goff en la introducción a su libro *El imaginario medieval*<sup>13</sup> señala que la imagen (pictórica) es el aspecto poético o creativo del imaginario, pero que el ideológico está en la concepción del mundo, el reino de los valores y creencias que se impone en la significación de la obra de arte y que, en términos de Panofsky, el observador tiene que interpretar o captar mediante la síntesis del sentido profundo.

Recordemos que en la estructura del imaginario social expuesta por Le Goff, además del elemento imagen y el elemento ideológico, lo «simbólico» se constituye en elemento determinante ya que el objeto representado reenvía la idea mental a un sistema de valores subyacente en la propia representación. El tercer nivel de lectura de Panofsky es el que da cuenta de la significación ideológica<sup>14</sup> y «simbólica» que se

13 Jacques Le Goff, *O Imaginário Medieval* (Portugal: Estampa, 1994).

14 Tenemos claro que para Le Goff «cualquiera que sea la parte de invención conceptual contenida en ellos, los sistemas ideológicos, los conceptos organi-

ñala Le Goff como propias del imaginario social. Este sistema de valores puede ser histórico o ideal.

Esta doble dimensión, lo histórico y lo ideal, a la que remite el discurso pictórico en tanto que vinculado a un imaginario social contextualizado simbólicamente<sup>15</sup>, permite leer las producciones escritas e «ilustradas» dentro de un discurso más englobante y sistémico, el de la modernidad decimonónica que se pregunta, desde la periferia del sistema comercial del capitalismo industrial, por sí misma y por su devenir. Si bien es cierto que ambas preguntas fundamentales no son expuestas de forma explícita, la reconstrucción del imaginario social de la época desvela la búsqueda de respuestas frente a lo real<sup>16</sup>, entendido como problemáticas más acuciantes en el

---

zadores de la sociedad forjados por las ortodoxias reinantes (o por sus adversarios), no son sistemas imaginarios propiamente dichos», Le Goff, *O Imaginario...*, [pág. de la cita]. Traducción propia. Estos sistemas ideológicos y este conjunto de conceptos organizadores del entramado social y cultural son los contextos de significaciones que permiten la descripción del imaginario, pero ellos por sí solos no constituyen un imaginario. Igualmente, José Luís Pintos nos dice que «lo que es peculiar de los imaginarios es que su material propio de observación no son las imágenes sino la distinción “dentro de campo” “fuera de campo”. Como lo que está fuera de campo no es observable el análisis de los imaginarios asume como punto de partida la crítica de lo observable: ¿por qué percibimos determinadas cosas, palabras, acciones, etc., y otras no? Los imaginarios se vinculan a lo empírico y sus mecanismos, no a las ideas o creencias de la gente», «Algunas precisiones ...», 5.

15 Sobre los contextos simbólicos y su importancia en la reconstrucción de los imaginarios, Martínez y Muñoz nos dicen que «permiten expresar el saber social que se encuentra en la base fundacional de lo social y, por ende, devienen como sugerencias o ilusiones que “encantan” a los individuos dándoles las seguridades simbólicas necesarias para enfrentar su devenir histórico o las contingencias de la existencia. Los imaginarios sociales, en tanto contextos simbólicos, economizan angustias y configuran corazas protectoras frente al destino. Este encantamiento simbólico sólo puede llegar a ser accesible a la percepción y “conciencia” de los individuos gracias a las formas lingüísticas e iconográficas en que se expresan», Martínez y Muñoz, «Aproximación teórico-metodológica...», 221.

16 Le Goff señala que estas son las dos interrogantes que se plantean los imaginarios en toda cultura: ¿quiénes somos? ¿Qué deseamos ser? Belinsky comenta, en el artículo citado previamente, lo siguiente: «ninguna de las preguntas señaladas se formula explícitamente. Lo que aparece son respuestas concretas en forma de narraciones y de mitos que alimentan y dan forma a la imagen de sí que toda cultura tiene. De ahí que las expresiones artísticas sean las que mejor representen lo imaginario tal como Le Goff lo aborda...», «Aproximación

momento en que se ve amenazada la propia sobrevivencia o el sentido de ella. En esta búsqueda es que se forja y promueve una representación idealizada de lo que se es y de lo que se espera. Entonces es cuando nos interesa ver el cómo de esta representación imaginada de sí mismo y del futuro anhelado tanto en las litografías que la sociedad letrada construyó a mediados del siglo XIX como en las descripciones de estos paisajes representados. En esta combinatoria de discurso pictórico y escritura es cuando se exponen los imaginarios sociales a través de las representaciones que se configuran sobre lo propio (lo que se es y lo que se espera ser).

## Modernidad y modernización: sus imaginarios

La modernidad europea tiene sus propios imaginarios, del mismo modo en que los imaginarios sociales ligados a la modernización en América toman matices diversos; no hay un proceso homogéneo de modernización ni hay un modo único en el que las comunidades políticas en el continente se representaron a sí mismas; hay continuidades y rupturas respecto a la modernidad europea ilustrada y lo que Charles Taylor ha llamado «imaginario social moderno»<sup>17</sup>.

El imaginario social moderno tiene una base moral que se edifica como un nuevo orden de relaciones en todos los niveles. El imaginario social moderno tal y como lo señala Taylor posee tres formas básicas de autocomprensión de la modernidad: primero, la economía se ve como una realidad objetiva y objetivada, se procura el intercambio comercial de mutuo beneficio que garantizará la prosperidad y la seguridad económica. La producción de bienes está organizada con base en el trabajo asalariado, lo que supone hombres libres. En el

---

indirecta...», 25.

17 Al respecto, ver el conjunto de trabajos sobre los imaginarios sociales modernos en América Latina recogidos en Alain Basail Rodríguez et al. (coords.), *Imaginarios sociales latinoamericanos: Construcción histórica y cultural* (México: Instituto Politécnico Nacional, 2008).

imaginario social moderno el desarrollo viene de la mano de la ciencia y la tecnología. Segundo, en el ámbito político la pérdida de las relaciones patrimoniales trae consigo una separación entre la esfera pública y el poder del Estado. El individuo pasa a ser un ciudadano valorado en términos de derechos y libertades civiles. Tercero, la vida democrática se establece como el modelo de organización social y política bajo ideas medulares como soberanía popular, imparcialidad de las leyes e igualdad formal ante las mismas, la división de los poderes en el aparato estatal y valoración de la autonomía del ciudadano frente al Estado de derecho.

Como vemos, estos elementos del imaginario social moderno no se trasladan literalmente como descriptores de la vida social y política del Caribe español a mediados del siglo XIX, ni siquiera al resto de América Latina. Es por ello que hablamos de modernización y de modernidades en América Latina.

La periodización de la modernidad, como fenómeno europeo, en su conexión con América Latina se realiza desde diferentes enfoques. En términos de procesos de ideas se habla de una modernidad barroca y una modernidad ilustrada. Desde una división socioeconómica, Walter Mignolo destaca varias caras de la modernidad: la primera cara es la modernidad ibérica (1500 a 1750), ya que España y Portugal son la hegemonía en el comercio del Atlántico. La segunda cara es la modernidad encabezada por Inglaterra, Francia y Alemania, que se extiende de 1750 a 1945; por último, la tercera cara es la estadounidense que se erige desde 1945 hasta el año 2000<sup>18</sup>. Ambas periodizaciones no son excluyentes.

La modernización en el Caribe español a mediados del siglo XIX se caracteriza no solo por su conexión con la metrópoli española, también por su conexión comercial (Inglaterra) y las enormes influencias culturales y económicas del «corazón europeo» (Hegel, citado por Mignolo), en especial de Fran-

---

18 Walter D. Mignolo, «La colonialidad: la cara oculta de la modernidad» (2011). Ponencia publicada en [http://www.macba.es/PDFs/walter\\_mignolo\\_modernologies\\_cas.pdf](http://www.macba.es/PDFs/walter_mignolo_modernologies_cas.pdf)

cia. De modo que implicaría un proceso de pretensiones de modernización resultante de un híbrido en su relación con Europa y, concomitantemente, un producto criollo en la medida en que las élites del momento son las que lo llevan a cabo, diferenciándose explícitamente de los «otros» internos, el pueblo.

Esta modernización de mediados del siglo XIX construyó un imaginario propio bajo tres renglones: la productividad y el comercio (el ingenio y la agricultura), el urbanismo o la civilización (la ciudad frente al campo) y la movilidad (el ferrocarril y el vapor). Estos tres renglones formaron un todo sistémico que se dispersó en las construcciones documentales privilegiadas de los imaginarios según Le Goff: la creación artística y la creación literaria. Ambas creaciones dieron su impronta por separado en torno a este imaginario social construido por la élite económica e intelectual del momento en el Caribe español de mediados del siglo XIX. Un análisis por separado de estas construcciones artísticas y literarias estaría alejado de los propósitos de este trabajo, por lo que nos ceñiremos a un caso típico: el uso de las litografías en Cuba a mediados del siglo XIX. Este es un ejemplo del imaginario social de modernización que puede fungir como tipo ideal de análisis ya que se hizo un esfuerzo consciente por unir texto e imagen (literatura y arte) en un mismo proyecto ideológico, utilizando de este modo tanto los recursos pictóricos como los recursos de la grafía.

Aunque la iconografía y el texto impreso no siempre estuvieron juntos en la historia del arte cubana, es notoria la utilización de los grabados, litografías y dibujos para ilustrar los impresos de la época. En América Latina la historia de la iconografía está marcada por el mundo europeo y la tradición de las ilustraciones de los viajes, Cuba no será la excepción y será objeto no solo de los viajeros que conocieron la isla, sino también de la fantasía de aquellos europeos que no estuvieron en la isla más rica del Caribe español.<sup>19</sup>

---

19 Durante los siglos XVI y XVII Cuba fue la fantasía del imaginario europeo que no había estado en la isla. Una muestra de ello son los grabados y

Como la litografía tuvo una preponderancia descomunal a mediados del siglo XIX cubano, con relación a otras manifestaciones del arte, ella fue adecuada al discurso del poder en su esfuerzo por difundir las costumbres y paisajes típicos de lo nacional. Según Liliana Gómez:

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<sup>20</sup>.

La litografía, por su trabajo con la imagen y cuya comprensión solo requiere de una experiencia práctica, de nuestra sensibilidad empírica, se hizo más popular que la literatura ya que esta última exigía la alfabetización, solo posible en sectores de la élite y no en la población mayoritaria. La masificación de lo visual se hizo vehículo idóneo para la expansión de un sentimiento nacional a través del descubrimiento costumbrista de *lo propio*. El problema está en que esta visión de *lo propio* se hizo, igualmente, desde la mirada del ojo europeo en la imagen y desde el *sentimiento nacional* «criollista» en la palabra. Aquí radica la cuestión: las obras, producidas después del boom del azúcar, en las que se unió explícitamente la litografía y la descripción a través de la palabra se mantienen en esta dicotomía, tal vez obligados por

---

cartografías realizados que la colocan al margen de lo que en realidad era en el momento. En el siglo XVIII, con la introducción de la imprenta, aparecen las ilustraciones de libros y objetos comerciales. Es para el siglo XIX que la industria iconográfica en Cuba tiene mayor auge bajo la influencia de profesionales franceses y españoles.

20 Liliana Gómez, «El discurso colonial en la iconografía cubana: Paisaje, urbanización y narrativas de lo rural del siglo XIX», en *Caleidoscopios coloniales: Transferencias culturales en el Caribe del siglo XIX / Kaléidoscopes coloniaux : Transferts culturels dans les Caraïbes au XIXe siècle*, ed. por Ottmar Ette y Gesine Müller (Madrid: Iberoamericana, 2010), [Pág. de la cita]. No nos adherimos a la tesis de Gómez que señala que el control de la imagen es señal de un discurso colonial. Pensamos que la imagen en sí misma no es un dispositivo de poder, sino que el imaginario que se construye es el dispositivo de poder y la imagen, como ya sabemos, forma parte esencial de este imaginario colectivo o social desde el cual el sujeto colectivo o individual se representa.

la necesidad y la profesionalidad, entre el exotismo europeo y el *sentimiento autóctono*<sup>21</sup>. Como señala Sylvie Magevand «la imagen se convertiría por lo tanto en un arma comercial, ya que simboliza la modernidad europea que atraía a las élites sociales e intelectuales de la isla»<sup>22</sup>. La cuestión es que este sueño con el que se identifica pura y simplemente entre «modernidad europea» y los procesos de modernización en Cuba no se corresponden con lo que se ha establecido como «imaginario social moderno» (ISM)<sup>23</sup> en términos prácticos, aunque en términos de simbolización se utilicen elementos de estos imaginarios netamente europeos para invisibilizar precisamente lo que lo niega: las condiciones materiales del sistema de producción esclavista. En este sentido, sale a flote el mecanismo ideológico trazado por la combinatoria entre imagen y texto a mediados del siglo XIX en Cuba: lo que se recupera del imaginario social moderno europeo y que se expresa pictóricamente es paralelamente un ocultamiento del «otro» y del sistema esclavista. En otras palabras, el proceso de modernización basado en el sistema esclavista, que bajo la perspectiva de la productividad-comercio/urbanismo-civilización/movilidad construyó un imaginario social de «modernidad», se auxilió del discurso pictórico para enmascarar las condiciones materiales que negaban precisamente el imaginario social moderno europeo.

---

21 Hablo de *sentimiento autóctono* y no de «sentimiento nacional» propiamente dicho en la medida en que el primero es precedente natural para el segundo en términos culturales; aunque en términos políticos en el primero hay una dependencia de la metrópolis y en el segundo se aboga por el concepto de soberanía como autodeterminación de la nación-Estado, por tanto hay una separación política respecto a la metrópoli. Entiendo nación en el sentido de Anderson: «una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana», Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo* (México: Fondo de Cultura Económica, 1993), 23.

22 Sylvie Megevand, «La imagen en la prensa cubana entre 1829 y los años 1850», en Juan Miguel de las Voces (ed.), *Prensa, impresos y territorios en el mundo hispánico contemporáneo* (París: PILAR, Université Michel de Montaigne Bordeaux, 2002), 9.

23 Al respecto ver Taylor, *Imaginarios sociales modernos...* Igualmente ver el texto de Lidia Girola, «Imaginario social moderno (ISM)», en Basail y otros, *Imaginarios sociales...*, 21-31.

Las obras que analizaremos a continuación son un ejemplo vivo de esta unión especial entre imagen y texto, entre arte y literatura, con el fin de construir y expandir un imaginario social que ocultaba a la vez que mostraba un ideal soñado.

### **Dos casos de texto-imagen e imaginario social moderno en Cuba:** *Paseo pintoresco por la isla de Cuba (1841)* y *Los ingenios de Cuba (1851)*

#### *Paseo pintoresco por la isla de Cuba (1841).*

La litografía cubana del siglo XIX tuvo dos vertientes de desarrollo: la animada por el taller de los franceses y la animada por el taller de los españoles. *Paseo pintoresco por la isla de Cuba*<sup>24</sup> fue la obra emblemática del taller de los españoles, por tanto estuvo más asociada a los intereses de la metrópolis, en contraste con el taller de los franceses ligados al mundo de los criollos. En la introducción de la obra, realizada por entregas entre 1841 y 1842, se destaca de modo explícito la cercanía entre los litógrafos y el «gobierno oficial de la isla», por decirlo de algún modo. El criterio de selección no solo es el de la belleza natural de los paisajes y monumentos, sino también el de la «importancia civil» de los mismos, de modo que se entrega una obra compuesta de textos e imágenes bajo el criterio de la mezcla entre «lo útil y lo agradable». El público destino está constituido tanto por los «forasteros» como por los habitantes del país. Los primeros para que tengan una «guía del país» y los segundos «un manual de recuerdos».

La descripción pre-iconográfica de las siete láminas de la primera entrega (1841) nos señala que estas obedecen claramente a los monumentos y edificios oficiales de la ciudad de La Habana. La lámina de entrada es el Castillo del Morro (ver anexo, lámina 1). La solidez de la construcción destaca frente al claroscuro de la composición. La luz del faro iluminará la travesía del navegante que llega a la isla, el mar apacible no ofrece ningún obstáculo a la navegación ni a la vista

---

24 *Paseo pintoresco por la isla de Cuba* (Miami, FL: Herencia Cultural Cubana/Ediciones Universal, 1999). Impresión.



del espectador. En la interpretación iconográfica notamos el motivo ya recurrente en la iconografía española del puerto o bien «la ciudad del puerto»<sup>25</sup>, como recurso propagandístico no solo por su importancia social y económica, también porque desde muy antaño el puerto significó el afán aventurero y la posibilidad de riquezas del europeo. Para el imaginario sobre el progreso el puerto es la entrada de las maquinarias y las tecnologías que transformarán los productos de la tierra en bienes preciados; pero también es el lugar de salida de las mercancías y recursos explotados. La disposición de la imagen, su composición o su «invenzioni» está de izquierda a derecha mostrando la disponibilidad hacia los navegantes que adentran a tierra firme. El motivo del puerto es puesto en escena como entrada de toda la obra atrayendo al lector a estos imaginarios y representaciones de riquezas y porvenir. Le siguen las láminas *Camino del hierro* y *Casa de Paradas* o *Almacenes del Ferrocarril*. En ambos lugares la élite cubana hace de estos espacios sus lugares de natural esparcimiento. La distinción mostrada en los atuendos propios a la alta sociedad se acompaña de lo que sería, para la época, la vida cotidiana: *el quintín de paseo*. El «cochero» sobre el caballo no compartía el mismo espacio que sus ocupantes, las vendedoras ambulantes en la Plaza del Vapor, etc. Las tres primeras láminas se centran en la productividad y el comercio (azucarero). La civilización y el urbanismo se hacen claramente atravesada por la movilidad del ferrocarril (lámina 2) y el barco a vapor (lámina 3). En las siguientes láminas se destacan los monumentos y la vida misma que ha sido impregnada por estas tecnologías modernas: Casa de la Factoría de La Habana, La Aguada del Cura, La Plaza del Vapor. En todas ellas, La Habana es el centro<sup>26</sup>.

25 Sobre la importancia de la iconografía del puerto ver el trabajo de Carla Fernández Martínez, «Iconografía urbana, memoria e identidad de las ciudades portuarias del norte y noroeste de España», *Anales de Historia del Arte* 24, n.º Esp. (diciembre, 2014): 161-173.

26 Sylvie Mégevand, «Centro y periferias en la iconografía colonial cubana (1763-1856)», en *Centros y periferias: Prensa, impresos y territorios en el mundo hispánico contemporáneo; Homenaje a Jacqueline Covo-Maurice*, coord. por Nathalie Ludec y Françoise Dubosquet Lairys (París: PILAR, 2004), 7-18. Igualmente, el trabajo de la misma autora titulado *El puerto de La Habana: La puerta*

Los textos que acompañan estas imágenes de la primera entrega se establecen del siguiente modo: la primera reseña abarca las tres imágenes y recupera los imaginarios establecidos anteriormente: se expresa quiénes fomentaron la construcción del ferrocarril; el tívoli y la Casa Social se convierten de lugar de ociosidad en signo de industrialización y trabajo. Por donde atravesaba la «zanja real», reducto de la ruralidad, en el momento se encuentra tanto el camino de hierro como el acueducto que da agua potable a la ciudad. Se pasa de lo rural y poco desarrollado al urbanismo racionalmente civilizado por la ingeniería.

La segunda reseña se centra en el valor comercial de la factoría, Manuel Costáles (sic) realiza una extensa exposición histórica y comercial de la misma. El siguiente texto de Idelfonso Vivanco nos sitúa en la historia de la navegación en Cuba y Cirilo Villaverde traza admirativamente los rasgos de la Aguada del Cura, como lugar necesario para el descanso y las compras del viajero en ferrocarril. La última reseña, la cuarta, se realiza sobre la Plaza del Vapor y sus «Casillas» para el comercio y la improvisación de las marchantas; en la lámina se resalta su tez oscura mientras en el texto se nos dice explícitamente lo siguiente: «a los forasteros admirará el desaseo de las negras y negros que se ocupan en revender los productos que compran a los arrieros, y la confusión de las lenguas africanas que se dejan oír simultáneas y confusamente: esto por la mañana...»<sup>27</sup>. Con ello se percibe la cuestión racial en la Cuba decimonónica.

En el segundo tomo (1842) hay menos láminas litográficas (4) y los textos son más extensos. En sentido general se sigue el mismo imaginario en torno a la modernidad en sus expresiones de comercio, movilidad y urbanismo. Todas ellas concentradas en el motivo del puente (Puente de Almendares, Puente del Yumurí en Matanzas) y el muelle (Muelle de Matanzas).

---

de Cuba. *Construcción de una retórica de la acogida (iconografía y patrimonio cubanos de los siglos XIX y XX)* (La Habana: Revolución y cultura, 2017).

27 Paseo pintoresco..., 28.

Igualmente se continúa con el motivo del ferrocarril (Travesía del Camino de Hierro de Guines).

La convicción de que el camino del progreso estaba trazado por el “camino de hierro”, el ferrocarril, es un rasgo de esta modernidad influenciada por el positivismo decimonónico en Cuba en el que la ciencia y la tecnología conducirían a la humanidad por las sendas del bienestar. En la construcción de este imaginario social moderno la recurrencia a la «historia», a la verdad histórica, es muy frecuente. En este sentido, los textos laudatorios que acompañaban las litografías seleccionadas se amparan en el hecho histórico como fuente de verdad. La recurrencia a la historia está igualmente adornada por los sueños e ilusiones del escritor de los «artículos». Esto último llega al paroxismo de equiparar Matanzas con Venecia bajo el pretexto de que «más vale, repetimos, dormirse con ideas útiles y gloriosas esperando los adelantos del porvenir»<sup>28</sup>.

### *Los ingenios de Cuba.*

La obra *Los ingenios: Colección de vistas sobre los ingenios de la isla de Cuba* (La Habana, 1855-57)<sup>29</sup> es la primera gran obra en la que hay un proyecto patriótico conforme a las ideas de una modernidad ilustrada que usa las costumbres y el paisaje para sintonizar con lo autóctono y en el que el imaginario social moderno se despliega a través de los avances de los ingenios en términos de movilidad, urbanismo y productividad. Fue impreso en el taller de Luis Marquier en su edición de lujo. Con litografías de Eduardo Laplante<sup>30</sup> y textos de Justo G. Cantero. La obra es un esfuerzo propagandístico de la

---

28 Ibid., 47.

29 Luis Miguel García-Mora y Antonio Santamaría-García, eds., *Los ingenios: Colección de vistas de los principales ingenios de azúcar de la isla de Cuba* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, CEDEX-CEHOPU, Ediciones Doce Calles, 2006) 453 pp.

30 Pintor, litógrafo y agente comercial francés. Probablemente llega a Cuba a finales de 1848 o inicios de 1849.

élite azucarera por dar a conocer las bondades de la isla de Cuba, la perla de las Antillas o simplemente la «Antilla», para el comercio del azúcar. Propiamente la obra surge después del denominado *boom azucarero* y cuando ya la vida de los ingenios estaba en declive por las contradicciones y conflictos que despertó el sistema esclavista en la razón abolicionista. La modernidad se refleja en las construcciones de los ingenios, la adaptación del proceso de producción a las más recientes maquinarias de la época y, sobre todo, la facilidad para la movilidad y transportación del producto.

Esta colección de «vistas sobre los ingenios» es un ejemplo claro de la unidad, para la época, entre el texto y la imagen que busca enmascarar las condiciones sociales ligadas a la esclavitud. Ya no es suficiente que el texto hable por sí solo o que la palabra escrita exprese una *verdad* que no puede ser «vista», ahora se entrecruzan el poder de la palabra y el poder de la imagen para generar una representación del desarrollo generado y generable por la industria azucarera sin que se toque el trasfondo social y racial subyacente al sistema de producción que impera. Es un caso en el que la imagen no es mero adorno del texto, no hay una simple función decorativa; sino una función expresiva del discurso de la modernidad acompañado de una función ideológica, el encubrimiento.

La litografía sobre los ingenios tiene la función simbólica de mostrar el orden, la magnitud y grandeza de la industria, por ello, según los editores Laplante-Marquier:

Para que la obra sea digna del objeto a que se consagra<sup>31</sup>, no hemos perdonado ni perdonaremos gastos ni esfuerzos

---

31 Junto a la historia de la composición del libro, en la introducción escrita por Justo G. Cantero se nos dice el propósito de la misma: «dar a conocer los adelantos y esfuerzos que impenden los agricultores para seguir la marcha universal del progreso y generalizar esos conocimientos en un país en el cual parte de sus habitantes tiene tan poca afición a viajar, séase por los malos caminos que, gracias al celo del Gobierno, de la ilustrada Junta de Fomento y de los buenos patricios, van desapareciendo con los vapores y ferrocarriles, o por el amor que nos inspira la localidad donde nacimos y pasamos los primeros días de la infancia, donde existen nuestros intereses, donde se nos ofrecen, en fin, las más

de ninguna especie. Ajustada exactitud, redacción correcta, tipografías, láminas y papel de lujo, limpieza, claridad y esmero en todo serán los datos que la constituyan<sup>32</sup>.

Si bien las litografías empleadas encarnan el espacio simbólico que se construye, la recuperación discursiva de este simbolismo se realiza a través de las reseñas a cada ingenio, cargadas de especificaciones técnicas y mejoras tecnológicas. Aquí también se da el valor ideológico del libro: las imágenes iconográficas representan imágenes mentales que obedecen a una figuración de la modernidad y del progreso desde un imaginario social fundamentado en el papel de la ciencia y la tecnología aplicada a la industria. Esta concepción se afirma aún más cuando el discurso ideológico que permean las reseñas escritas está realizado por empresarios azucareros que esconden el lado oscuro de la modernidad en Cuba (ver lámina 4).

El discurso alusivo a la modernidad, a lo nuevo, se utiliza para anular la existencia de lo opuesto ideológicamente por su vinculación con la metrópolis y negar igualmente la cara oculta de la modernización de los ingenios, el sistema esclavista. En la introducción Cantero nos dice que «este es el primer libro en su género que se da a la luz en nuestra fértil Antilla...»<sup>33</sup>, ignorando a su predecesor (*Paseo pintoresco por la isla de Cuba*). La conciencia de lo nuevo, de crear algo sin precedente en el contexto social cubano, ilumina el *sentimiento autóctono* de la obra:

Conocemos nuestras débiles fuerzas y sólo el fuego sagrado del entusiasmo patrio que arde en nuestros pechos nos da valor para presentarnos al público, guiados por la creencia de que estamos en el deber imprescindible de hacer algo, esforzándonos y trabajando según las escasas facultades que el Ser Supremo nos dotara, para promover por los medios posibles las mejoras y reformas necesarias al bien de la co-

---

dulces reminiscencias», García y Santamaría, *Los ingenios...*, 89.

32 *Los ingenios...*, 87-88.

33 *Los ingenios...*, 89.

munidad<sup>34</sup>. La introducción de la obra hace un breve resumen del reconocimiento de la agricultura en la tradición clásica. Después señala que no entrará en la historia cronológica de la caña de azúcar, sino que dará algunas pinceladas. Se centrará en indicar «algunas noticias interesantes, hacer un breve análisis de todo y enseñar prácticamente el modo de operar, los terrenos en que prospera con más ventaja la caña y los trenes para la elaboración que están actualmente en uso en la isla»<sup>35</sup>.

Destaco de la introducción, por último, dos referencias cruciales: las de los obreros y las de los propietarios. En el caso de los obreros se establecen las diferencias entre el empleado asalariado (negro o chino) y el esclavo. En la relación entre esclavos-obreros y los propietarios se destaca el «trato benigno» a los siervos observándose castigo solo en casos muy extremos<sup>36</sup>, lo que incrementó el número de esclavos nacidos.

Al final, la magnificencia de la isla para el cultivo de la caña:

Volviendo a nuestra interrumpida narración, magnífica es la vista que presenta la isla de Cuba: su suelo es el predilecto de la Providencia para el importante cultivo de la caña por la naturaleza de sus terrenos fertilizados por caudalosos y cristalinos ríos, por el estado y variaciones de su atmósfera benigna y húmeda y sobre todo por el calor vivificante de su sol tropical<sup>37</sup>.

La obra cuenta con 27 reseñas de sendos ingenios. Inicia, como la obra anterior, por la apertura al mundo, que es uno de los motivos recurrentes del imaginario social moderno, el puerto en la bahía de La Habana y el Depósito de Regla para almacenar el producto. La idea de construcción del depósito vino aparejada con la renovación de las calles que conducían al puerto. La movilidad sigue destacada por el ferrocarril y los ingenios más cercanos al «camino de hierro» están indica-

---

34 *Ibid.*

35 *Los ingenios...*, 91.

36 *Ibid.*, 103.

37 *Ibid.*, 106.

dos convenientemente como más modernos. En la descripción del ingenio El Narciso, propiedad del Conde de Peñalver (Narciso Peñalver y Peñalver, II Conde de Peñalver, La Habana 1828-¿?), dice lo siguiente:

Como dichos terrenos se prolongan hasta el mismo Banagüises, el ingenio que nos ocupa goza de la ventaja de tener el ferrocarril que los recorre en una considerable extensión, de manera que el que se ha hecho construir partiendo del centro del batey y que va a encontrar con el de Cárdenas corriendo una extensión de media milla, proporciona la facilidad de poner la finca en comunicación con dicho ferrocarril, por el cual se conducen los frutos prontamente al último punto en cualquier época del año. Esta proximidad del camino de hierro es una ventaja en toda la isla, pero es la mayor aún para los ingenios de Banagüises, vista la inmensa dificultad que antes había en remitir los azúcares al mercado<sup>38</sup>.

Las litografías de *Los ingenios...* es una obra de arte en la que texto e imagen se conjugan para brindar una panorámica de una industria que ya estaba en crisis, según refieren los estudiosos de la materia. La propaganda es harto evidente en este esfuerzo de renovación del ideal de la modernidad cubana a los ojos de la inversión extranjera.

### **Texto-imagen en Puerto Rico y Santo Domingo a mediados del siglo XIX**

Tanto en Puerto Rico como en Santo Domingo o la parte española de la isla de Haití no hay textos que repliquen lo sucedido en Cuba para la misma fecha. Exceptuando los libros de viajes con sus correspondientes dibujos, grabados y litografías, no hay un fenómeno editorial en el que texto e imagen se conjuguen para la defensa de una idea o un proyecto de un sector de la vida nacional, como lo vemos en los dos casos anteriores de Cuba. Aunque Santo Domingo está luchando

---

38 García y Santamaría, *Los ingenios...*, [pág. de la cita].

por su autonomía, prácticamente está sumido en la pobreza económica y cultural entre 1840 y 1850. En cambio, en Puerto Rico hay una renovación económica de la industria azucarera impulsada por «la expansión de las haciendas cañeras, con una mayoría de propietarios extranjeros y mano de obra esclava africana»<sup>39</sup> que se viene gestando desde finales del siglo XVIII. Ahora bien, esta expansión económica no se traduce a discurso pictórico ligado a un imaginario social de modernidad.

En la década de 1840-1850 Santo Domingo apenas ha conseguido restablecer su independencia después de 22 años de ocupación haitiana. Ni la industria azucarera ni la industria tabacalera logró construir una élite rica; a duras penas se vivía del comercio de la madera y una agricultura casi en estado deplorable. Es un momento de guerra, la población masculina está en el campo de batalla<sup>40</sup> y la élite dedicada al dibujo o a la imprenta ya había abandonado suelo quisqueyano. Bajo estas condiciones es lógico que el discurso sobre el imaginario social moderno no encontrará en la inexistente industria pictórica su mejor expresión, sino en la literatura (poesía y novela) y en la reflexión con tintes sociológicos en el caso dominicano (José Ramón López y Pedro Francisco Bonó) o en los episodios con tintes costumbristas de César Nicolás Penson. Incluso, podría decirse que el siglo XIX dominicano es el siglo de la crisis de la imagen ya que los escasos textos que se publican en este momento (entre revistas, periódicos y folletines) apenas poseen imágenes ilustrativas y las pocas que presentan giran en torno al problema mayor: los haitianos<sup>41</sup>. Así sucede en 1845 en uno de los primeros periódicos

39 Humberto García Muñiz, «La plantación que no se repite: las historias azucareras de la República Dominicana y Puerto Rico, 1870-1930», *Revista de Indias* 65, n.º 233 (2005): 173-192.

40 Para una panorámica de este estado por las principales provincias dominicanas ver Frank Moya Pons, *Otras Miradas a la Historia Dominicana* (Santo Domingo: Librería La Trinitaria, 2017), 233-23s.

41 Por ejemplo, el 19 de septiembre de 1845 el periódico semanal *El Dominicano* trae un grabado de un soldado haitiano de la época preocupado más en el saqueo de los pocos alimentos que, a juzgar por el texto que acompaña, es capaz de llevarse hasta el más lánguido can.



semanales *El Dominicano* (ver lámina 5) que tuvo a M. M. Valencia y J. M. Serra como sus editores principales, al igual que F. Delmonte (sic). Este impreso semanal ya se quejaba de la ausencia de escritores y de lectores para la época.

Tendremos que esperar hasta finales del siglo XIX para que texto e imagen se conjuguen en los libros de los viajeros extranjeros (Samuel Hasard, en el caso dominicano, y José María Gutiérrez de Alba, en el caso puertorriqueño, o bien Antonio Cortón para todas las Antillas) ya que insertan ilustraciones (dibujos, grabados, litografías) en sus textos sin que haya un discurso montado sobre el imaginario social de la modernidad. Para este período, final de siglo XIX, los escasos libros de escritores criollos en los que se plantea el imaginario social moderno carecen de un discurso pictórico (Eugenio María de Hostos para citar un caso). Según Rodríguez Demorizi «la litografía llegó tarde a Santo Domingo» ya que es en 1888 cuando se instaló el primer taller litográfico propiedad de Billini y Rodeck<sup>42</sup>; aunque el grabado en madera ya se venía trabajando pobremente desde 1845 con Domingo Echavarría, probablemente el autor del grabado del general haitiano que apareció en el periódico *El Dominicano*. Igualmente, es a finales del siglo XIX cuando en Puerto Rico la litografía tuvo algunos esfuerzos propios sin que por ello iguale los trabajos realizados en Cuba cincuenta años antes (ver lámina 6).

Esta carencia de un discurso pictórico-gráfico en términos de unificación texto-imagen no significa ausencia de un imaginario social moderno ni de esfuerzos consagrados en lograr las conquistas de la modernidad en términos de urbanismo, movilidad y comercio. Tanto en Puerto Rico como en República Dominicana la modernización tuvo sus discursos y sus imágenes, solo que no se unificaron en una sola obra la imagen y el texto.

---

42 Emilio Rodríguez Demorizi, *Pintura y escultura en Santo Domingo* (Santo Domingo: Librería Hispaniola, 1972).

## Conclusión

La perla de las Antillas, Cuba, construyó a mediados de siglo XIX un discurso en el que imagen y texto se conjugaron para proponer un proyecto ideológico sin comparación en la historia del Caribe español. La litografía, por las enormes ventajas de reproducción y realización, resultó ser una pieza central sobre la que expandir valores y creencias conformes a este imaginario social en el que el poder económico y cultural enlazaba ideas y representación pictórica. Este proyecto ideológico se fundamentó en la exposición histórica y en la descripción tecnológica de los avances «científicos» en la industria azucarera, en la urbanización del espacio como reflejo de los alcances del mundo civilizado occidental y, por último, en la movilidad (el ferrocarril y el barco a vapor). Estos elementos del imaginario social construido se edificaron sobre las bases de un sistema esclavista y bajo las condiciones políticas del colonialismo de la época, lo que negaba a todas luces el ideario político de la ilustración o la modernidad ilustrada europea.

Las contradicciones de la modernidad europea en el Caribe español están patentes en el desarrollo histórico de las tres Antillas. Eric Williams había mostrado la conexión entre el capitalismo moderno europeo y el sistema esclavista, en el caso cubano y puertorriqueño este enlace es patente, no así en el caso dominicano donde el sistema esclavista entró en crisis muy temprano.

La relación texto-imagen y el imaginario social moderno vienen aparejados en la conexión trasatlántica de ideas. Los españoles, los franceses y los alemanes (caso puertorriqueño) son los que traen el arte litográfico al Caribe español e imponen en América el oficio de ilustrar los libros. Sin embargo, en el caso cubano la simbiosis de esta trilogía es notablemente peculiar. En este sentido, el recurso a los análisis iconográficos y el estudio socio-filosófico de los imaginarios sociales, en especial el imaginario social de la modernidad, han mos-

trado cómo la ideología sobre la modernización encubre la otra cara de la modernidad.

## Bibliografía

Anderson, Benedict. *Comunidades Imaginadas: Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

Basail Rodríguez, Alain, Gisela Landázuri Benítez y Manuel Antonio Baeza (coords.). *Imaginario sociales latinoamericanos. Construcción histórica y cultural*. México: Instituto Politécnico Nacional, 2008.

Belinsky, Jorge. «Aproximación indirecta: Lo imaginario en la perspectiva de Jacques Le Goff». *Intercambios, papeles de psicoanálisis / Intercanvis, papers de psicoanàlisi*, n° 17, (2006): 23-27. <https://www.raco.cat/index.php/Intercanvis/article/view/354629> [Consulta: 07-08-19].

Castiñeiras González, Manuel Antonio. *Introducción al método iconográfico*. Barcelona: Ariel, 2007.

Escobar Villegas, Juan Camilo. *Lo imaginario: Entre las ciencias sociales y la historia*. Medellín: Cielo de Arena. 2000.

Fernández Martínez, Carla. «Iconografía urbana, memoria e identidad de las ciudades portuarias del norte y noroeste de España». *Anales de Historia del Arte* 24 (2014): 161-173.

García Muñiz, Humberto. «La plantación que no se repite: las historias azucareras de la República Dominicana y Puerto Rico, 1870-19301». *Revista de Indias* 65, n° 233 (2005): 173-192.

García-Mora, Luis Miguel y Antonio Santamaría-García, eds. *Los ingenios: Colección de vistas de los principales ingenios de azúcar de la isla de Cuba*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, CEDEX-CEHOPU, Ediciones Doce Calles, 2006.

- Girola, Lidia. «Imaginario social moderno (ISM)». En *Imaginario social moderno (ISM)*, coord. por Alain Basail Rodríguez, Gisela Landázuri Benítez y Manuel Antonio Baeza, 21-31. México: Instituto Politécnico Nacional, 2008.
- Gomez, Liliana. «El discurso colonial en la iconografía cubana: Paisaje, urbanización y narrativas de lo rural del siglo XIX». En *Ca-leidoscopios coloniales: transferencias culturales en el Caribe del siglo XIX / Kaléidoscopes coloniaux : transferts culturels dans les Caraïbes au XIX<sup>e</sup> siècle*, editado por Ottmar Ette y Gesine Müller, 121-138. Madrid: Iberoamericana, 2010.
- Le Goff, Jacques. *O Imaginário Medieval*. Portugal: Estampa, 1994.
- Martínez Posada, Jorge y Diego Muñoz Gaviria. «Aproximación teórico-metodológica al imaginario social y las representaciones colectivas: Apuntes para una comprensión sociológica de la imagen». *Universitas Humanística* 67, n° 67 (2009): 207-222.
- Mégevand, Sylvie. «Centro y Periferias en la Iconografía Colonial Cubana (1763-1856)». En *Centros y periferias: Prensa, impresos y territorios en el mundo hispánico contemporáneo; Homenaje a Jacqueline Covo-Maurice*, coord. por Nathalie Ludec y Françoise Dubosquet Lairys, 7-18 (París: PILAR, 2004):.
- Mégevand, Sylvie. *El puerto de La Habana: la puerta de Cuba: Construcción de una retórica de la acogida (iconografía y patrimonio cubanos de los siglos XIX y XX)*. La Habana: Revolución y cultura, 2017.
- Megevand, Sylvie. «La imagen en la prensa cubana entre 1829 y los años 1850». En *Prensa, impresos y territorios en el mundo hispánico contemporáneo*, editado por Juan Miguel de las Voces, 5-16. París: PILAR, Université Michel de Montaigne Bordeaux 3, 2002.
- Mignolo, Walter D. «La colonialidad: La cara oculta de la modernidad». Ponencia publicada en 2011 [http://www.macba.es/PDFs/walter\\_mignolo\\_modernologies\\_cas.pdf](http://www.macba.es/PDFs/walter_mignolo_modernologies_cas.pdf)
- Moya Pons, Frank. *Otras miradas a la historia dominicana*. Santo Domingo: Librería La Trinitaria, 2017.

- Naranjo Orovio, Consuelo. «La historia se forja en el campo: nación y cultura cubana en el siglo XIX». *Historia Social*, n° 40 (2001): 153-74. <http://www.jstor.org/stable/40340764>.
- Paseo pintoresco por la isla de Cuba*. Miami, FL: Herencia Cultural Cubana, 1999.
- Panofsky, Erwin. *El significado en las artes visuales*. 4a ed. Madrid: Alianza Editorial, 1987.
- *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza Editorial, 1998.
- Pintos, José Luis. «Algunas precisiones sobre el concepto de imaginarios sociales». *Revista Latina de Sociología*, n° 4 (2014): 1-11. <http://revistalatinadesociologia.com>.
- Rodríguez Demorizi, Emilio. *Pintura y escultura en Santo Domingo*. Santo Domingo: Librería Hispaniola, 1972.
- Taylor, Charles. *Imaginarios sociales modernos*. Barcelona: Paidós, 2006.
- Villafañe, Justo. *Introducción a la teoría de la imagen*. Madrid: Pirámide, 2006.

## Anexos: láminas

Lámina 1: Castillo del Morro de La Habana, tomada de *Paseo pintoresco por la isla de Cuba* (1999).



Lámina 2: Vapor Almodar, tomada de *Paseo pintoresco por la isla de Cuba* (1999)

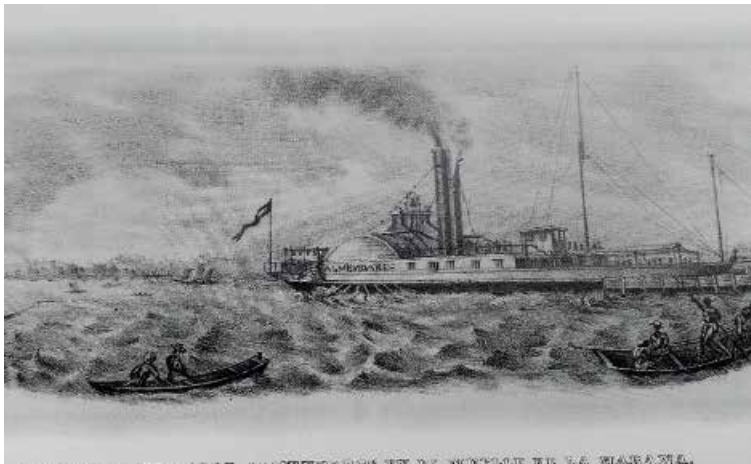


Lámina 3: Camino de Hierro en la aguada de Cuba, tomada de *Paseo pintoresco por la isla de Cuba* (1999).



Lámina 4: Casa de Calderas, Ingenio Asunción, Dibujo y Litografía de Laplante. Tomada de *Los ingenios: Colección de vistas de los principales ingenios de azúcar de la isla de Cuba*. (2006).

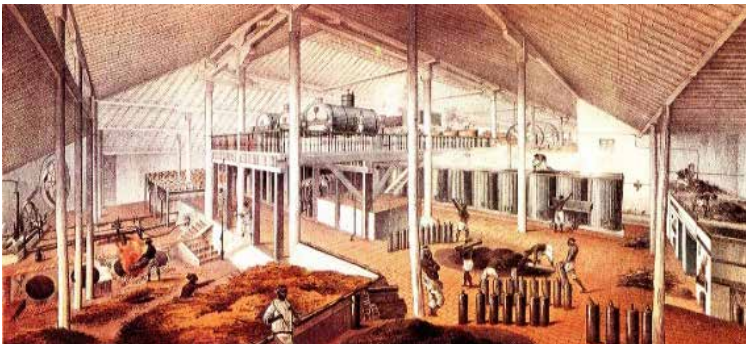


Lámina 5: ilustración del semanario *El Dominicano*, 1845.  
Facsímil del Archivo General de la Nación, Rep. Dominicana.



Lámina 6: Puerto Rico, 1870. Tomada de *Impresiones de un viaje a América*, José M. Gutiérrez de Alba.

