

"La alquimia íntima de las raíces". Consideraciones estéticas e identitarias sobre la litografía decimonónica cubana de origen europeo

Sylvie Megevand

▶ **To cite this version:**

Sylvie Megevand. "La alquimia íntima de las raíces". Consideraciones estéticas e identitarias sobre la litografía decimonónica cubana de origen europeo. Josef Opatrny. Caribe hispano y Europa. Siglos XIX y XX. Dos siglos de relaciones, Universidad Carolina, Editorial Karolinum, pp.139-148, 2018, 978-80-246-3817-1. halshs-02083710

HAL Id: halshs-02083710
https://shs.hal.science/halshs-02083710

Submitted on 29 Mar 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Sylvie Mégevand, Universidad de Toulouse 2 Jean Jaurès, FRAMESPA-CNRS: **“La alquimia íntima de las raíces”. Consideraciones estéticas e identitarias sobre la litografía decimonónica cubana de origen europeo**

El punto de partida del presente trabajo es una anécdota personal: cuando defendí mi tesis doctoral sobre las representaciones paisajísticas cubanas, que en mi opinión habían nacido con las estampas del artista viajero francés Frédéric Mialhe, sostuve un debate con el tribunal sobre el siguiente postulado: ¿es imprescindible ser cubano para representar auténticamente la realidad vernácula? Hacia 1980, los eminentes críticos cubanos de arte Jorge Rigol y Pedro de Oraá consideraban que, por ser extranjera, la obra de Mialhe era distante, superficial, burguesa y que la cubanía arraigaba en la de Landaluze, un bilbaíno “cerrilmente reaccionario” que con todo había sabido captar, al “aplatanarse”, la idiosincrasia de la gente de color. Lo demás, producido anteriormente, era ajeno a la identidad vernácula:

> Franceses, italianos, españoles, principalmente, vuelcan sus aportes en el crisol colonial. (...) En ese mismo crisol se irá fraguando la nacionalidad. Recuérdese las palabras de Martí: “No hay letras que son expresión, hasta que no haya esencias que expresar en ellas. Ni habrá literatura hispanoamericana hasta que no haya - Hispanoamérica.” En consecuencia,

en tanto no haya Cuba y esencias cubanas que expresar, no habrá expresión cubana en pintura, en literatura, en música, etcétera[1].

Aunque no se pretende resolver aquí la problemática cuestión de la identidad nacional[2], cabe recordar que el concepto de "historia global" y de "historias conectadas" (*connected histories*)[3], ofrece hoy en día otras herramientas al investigador, al demostrar que la historia imperial —las historias imperiales, más bien— es un entramado de relaciones intercontinentales e intracontinentales, de vínculos oficiales o privados, de destinos colectivos o individuales que contribuyeron a forjar un imaginario común que vertió en las identidades americanas. Fuera de cualquier dogma teleológico, este prisma interactivo permite evaluar la importancia de los aportes ajenos —no cubanos— a la creación vernácula.

Para evocar la compleja cuestión de los orígenes del paisaje insular, me centraré primero en el destino personal de Frédéric Mialhe, que es sintomático de los intercambios que fueron propiciados por los adelantos tecnológicos del siglo XIX y el "boom azucarero" de los años 1830. Cabe subrayar que ese género nació gracias a la litografía, ya que la Academia de San Alejandro seguía

[1] Jorge Rigol, *La pintura cubana*, La Habana, 1982, pp. 166-167.

[2] "Aún hace veinte años resonaron voces que respondieron al problema de la definición de una comunidad nacional (…). Por lo general, generaciones enteras de investigadores trataban de juntar dos concepciones de la nación. Una llamada estatal, según la que los miembros de una nación son todos los ciudadanos de cierta entidad estatal, mientras que la otra tiene por base la adherencia a cierta identidad cultural." Josef Opatrny, "Algunos aspectos del estudio de la formación de la nación cubana", en Consuelo Naranjo Orovio y Tomás Mallo Gutiérrez (ed.), *Cuba, la perla de las Antillas* (= Doce Calles, CSIC), Madrid 1994, pp. 249-259. Cita p. 250.

[3] Concepto defendido por ejemplo por los estudios de Serge Gruzinski y Sanjay Subrahmanyam, entre otros. La expresión "alquimia íntima de las raíces" es de Gruzinski.

enseñando la pintura de historia, el retrato y los temas mitológicos. El caso de Mialhe es el más fecundo, pero son múltiples las conexiones entre "lo global" y "lo local", que conforman un planteamiento científico que suele calificarse de "glocal": Moreau de Jonnès, Laplante o Landaluze eran también europeos e influyeron de modo significativo en un arte cubano aún en ciernes. Además, nos parece fundamental subrayar que, a diferencia de sus antecesores Hippolyte Garneray (activo en La Habana en 1823-1824) o James Gay Sawkins (en 1837), Mialhe produjo y publicó su trabajo *in situ* para las elites locales, lo que lleva a situar el presente estudio fuera del debate sobre el extranjerismo de artistas que editaban sus obras en Europa para un lectorado europeo.

Estudiaré a continuación varios ejemplos de la producción tabacalera "típicamente" cubana como reflejo del legado de Mialhe, subrayando que la porosidad de géneros entre la producción periodística y comercial propició la difusión y la recepción del imaginario colonial. Volveré a modo de conclusión al concepto de "historia global" para mostrar cómo se afirma hoy en día que la obra del litógrafo francés es parte del patrimonio nacional: desde hace veinte años aproximadamente, los discursos rompen con los postulados esencialistas para valorar los aportes occidentales en las representaciones locales, en nombre de la dimensión cosmopolita de la cubanía.

Mialhe en La Habana

Frédéric Mialhe llegó a La Habana a fines de 1838, contratado por criollos ilustrados que querían abrir un taller litográfico que pudiera satisfacer

las exigencias de un público culto, enriquecido por el "boom azucarero" cubano. En aquel entonces, La Habana no podía competir en materia de artes con otras ciudades del subcontinente, tales como Ciudad de México, Lima o Buenos Aires. Inventada en 1796, la litografía era muy popular en Europa —en Francia, Inglaterra, España— porque esa nueva tecnología permitía reproducir partituras, mapas o estampas costumbristas y pintorescas. Domingo del Monte y las elites insulares, que solían cruzar el océano para estudiar, hacer negocios o divertirse, estaban al tanto de las últimas tendencias en materia de imágenes; tanto más cuanto que Lessieur había fundado un primer taller especializado en La Habana en el decenio anterior (1822-1829)[4]. El modelo capitalista imperante de cada lado del Atlántico propiciaba la difusión de criterios estéticos comunes; con los progresos del vapor y el abaratamiento de los medios de transportes, la riqueza americana y la propaganda de las nuevas repúblicas hispanoamericanas atraían a muchos inmigrantes europeos. Desde Humboldt, los artistas viajeros solían desplazarse de un continente a otro: contratado por Cosnier y Alexandre Moreau —éste último fue a París a buscarlo—, Frédéric Mialhe salió para La Habana a finales de 1838. No era un desconocido porque había colaborado como dibujante y litógrafo en varias obras importantes: el volumen “Languedoc” de los *Viajes Pintorescos* de Charles Taylor y Charles Nodier (1833) y el *Voyage pittoresque et archéologique dans la partie la plus intéressante du Mexique*, de Carlos

[4] Véase Zoila Lapique Becali, *La memoria en las piedras*, La Habana, 2002.

Nebel (París, 1836)[5]. Había publicado en París con Frédéric Dandiran un álbum pintoresco de cien láminas sobre Pirineos, (1837)[6], lo que nos lleva a pensar que tenía fama de experto en la capital francesa. Pudimos demostrar anteriormente que tales antecedentes —el de los Pirineos sobre todo— influyeron en la sensibilidad romántica y pintoresca de las estampas de Mialhe cuando se asentó en La Habana[7].

El currículo de los litógrafos franceses permitía garantizar el éxito del proyecto insular, para el cual los miembros de la Real Sociedad Patriótica —del Monte, José Luis Alfonso, el Conde de Villanueva— habían pagado 5000 pesos. Tampoco puede pasarse por alto la dimensión ideológica de la empresa: la fundación en enero de 1839 de la Litografía de la Real Sociedad Patriótica ("taller de los franceses") coincide con la de la Litografía del Gobierno ("taller de los españoles"), que abrió en febrero de ese mismo año y recibió los encargos oficiales, mientras que los franceses tenían que buscar otros mercados —confiando en su superioridad técnica y estética. El *Centón epistolario* de del Monte[8] evoca las dificultades que encontraron los franceses al instalarse en La Habana, así como sus vínculos con los criollos liberales. La precariedad de los

[5] Esta obra fue publicada en 1840 en Madrid con el título *Viaje pintoresco y arqueológico a la parte más interesante de la República Mexicana en los años transcurridos desde 1829 hasta 1840*.
[6] Frédéric Mialhe y Frédéric Dandiran, *Excursion dans les Pyrénées, composée de 100 croquis pittoresques, dédiés à S.A.R. Mgr le Duc de Montpensier, dessinés et lithographiés par Fk. Mialhe et Fk. Dandiran*, Paris, 1937.
[7] Véase Sylvie Mégevand, *Cuba et son image : les représentations paysagères dans la lithographie et la presse insulaires (1838-1861)*, Toulouse, 2000 (tesis doctoral, inédita).
[8] *Centón epistolario* de Domingo del Monte, prefacio, notas e índice de Domingo Figarola Caneda, La Habana, 1930, tomo 4 (1839-1840). Véanse cartas III y IV de Alexandre Moreau de Jonnès a del Monte, s.p.

primeros momentos de vida del taller contrasta con el éxito de los dos álbumes cubanos de Mialhe[9] y con la importancia para el imaginario colectivo de sus representaciones de paisajes, de escenas pintorescas y tipos costumbristas.

Sólo evocaré algunas etapas de su vida en la colonia española[10]: con motivo de un viaje a los cayos (Cayo Galindo, Cayo Blanco y Cayo Corojal, cerca de Cárdenas) con su amigo el naturalista Felipe Poey (1841), el artista prosiguió hacia Sagua, Remedios y Nuevitas hasta Baracoa y Santiago, lo que le dio el suficiente material para publicar su segundo álbum, dando a conocer paisajes que ignoraban los propios cubanos. Impartió clases de dibujo en el Liceo Artístico y Literario de La Habana (desde 1845) y dirigió la Academia de San Alejandro (1850-1854). El plagio de su obra por la firma alemana May provocó su partida definitiva en junio de 1854, precedida por la de su colaborador Marquier.

Marquillas cigarreras y de habanos

Aunque el francés no representó este tema[11], el tabaco tomó el relevo de la producción litografiada artística cuando decayó el interés del público por los álbumes y las estampas. Hacia 1850 apareció el envase de lujo y se multiplicaron los talleres especializados, con una producción que iba destinada al mercado local —la de cigarrillos— e internacional —la de habanos. Pero la

[9] Frédéric Mialhe, *Isla de Cuba Pintoresca*, 1839-1842, La Habana, Litografía de la Real Sociedad Patriótica, y *Viaje pintoresco al rededor de la Isla de Cuba*, 1847-1848, La Habana, Litografía de Luis (Louis) Marquier.

[10] Ver más detalles en Sylvie Mégevand, « Pierre Toussaint Frédéric Mialhe, un lithographe gascon à Cuba (1838-1854) », *Caravelle*, 76-77, 2001, pp. 443-453.

[11] Se le atribuye la vista de una vega de tabaco, pero esta no aparece en el catálogo razonado de Emilio Cueto.

Litografía de la Real Sociedad Patriótica, dirigida a la sazón por Cosnier y Moreau de Jonnès, ya hacía alarde de los adelantos técnicos del taller en materia de cajas de tabaco:

> DIBUJO NATURAL. (…) Los artistas de esta ciudad que deseen hacer imprimir sus propias litografías, encontrarán en el establecimiento Impresores de los más hábiles que han salido de París y que conocen perfectamente los nuevos y varios procedimientos de imprimir con colores (…). ESCRITURAS. Las obras del escribiente del establecimiento comprueban su habilidad en todas las ramas de este género, modelos de escrituras, de todas clases (…), papeletas de entrada para bailes, teatros, baños, rótulos para las boticas, confitería, &a., cajillas de cigarros, &a[12].

La carátula del álbum sobre Pirineos (1837) (fig.1) consta de una variedad tipográfica que demuestra el virtuosismo técnico y artístico del artista viajero. Son de notar los adornos clásicos barrocos y las variantes tipográficas, que anuncian la estética del tabaco. La policromía fue inventada posteriormente por Engelman (1838), y las obras cubanas de Mialhe sólo constan de unos cuantos fondos de colores lisos —aunque existen variantes a todo color, coloreadas a mano.

Al incrementarse las exportaciones de habanos gracias al Real Decreto sobre la desaparición del estanco del tabaco (1817) y a la creciente demanda

[12] "Litografía de la Real Sociedad Patriótica", Directores P. Cosnier y A. Moreau, Calle del Teniente Rey, n°13. Habana. Texto de presentación, s.f. (ca. 1839).

mundial, los mayores marquistas llegaron a producir su propias habilitaciones, con pocos adornos y colores al principio, luego con un refinamiento que limitaba el fraude y demostraba la calidad del producto:

> No fue hasta 1850 que comenzaron a usarse envases de lujo. (…) La típica caja de cedro en que los Habanos dan la vuelta al mundo es vestida interior y exteriormente con hermosas etiquetas litografiadas; luego siguen las fases de terminado, clavado y revisado. El larguero, hoja que cubre el fondo, y la cubierta, en el exterior, se complementan con los filetes de la boca y de la tapa. A toda esta operación se le llama fileteado. En los lados interiores de la caja se pegan los papeles blancos llamados cabeceros, y en la parte superior del larguero, el bofetón, que cubre los tabacos. Finalmente se pone la vista y por fuera, el sello de garantía: "Tabacos habanos genuinos (…)" [13].

Los progresos tecnológicos facilitaron el proceso creativo, lo que multiplicó las imágenes de las marcas más importantes, como *La Honradez* , de Susini:

> En el piso segundo hay una completa imprenta y litografía, dedicadas constantemente a los trabajos de la fábrica, imprimiendo circulares, etiquetas, vistas del establecimiento, envolturas y miles de bellas, coloreadas, y artísticamente dibujadas cajetillas que contienen cigarros en número de veinticinco. En el departamento de litografía, dibujo y

[13] Antonio Núñez Jiménez, *El libro del tabaco*, Pulsar, México, s.f.

> grabado, encontré lo que nunca vi en ningún otro establecimiento, y que se me aseguró es algo completamente nuevo: el proceso de dibujar en la piedra por la acción química y mecánica. El aparato se conoce con el nombre de "Máquina magneto-eléctrica", inventada por un francés, M. Gaiffe, que mereció ser premiada en la Exposición universal y en otras. (…) El número de modelos de cajetillas para los cigarros es extraordinario, de dos a tres mil, muchos de ellos con hermosos dibujos[14].

Esos modelos estéticos ajenos eran aceptados por los consumidores locales, lo que demuestra la eficacia del proceso de "colonización de los imaginarios", ya propiciado en los decenios anteriores por los álbumes y las estampas. El punto de vista de las habilitaciones y las marquillas cigarreras —más populares— es indudablemente eurocéntrico: se valora el "exotismo" de la isla, con palmeras, aves de llamativo plumaje, flores, etc., que conformaban la visión europea del paraíso terrenal imperante en las academias hispanoamericanas de Bellas artes. El uso de la policromía incitaba también a escoger temas fáciles y atractivos[15]. Como en algunos relatos de viajes de ese periodo, el imaginario oriental o árabo-andaluz llegaba a mezclarse con las representaciones tropicales más trilladas, en la marca de habanos *Elite* por

[14] Samuel Hazard, *Cuba a pluma y lápiz*, La Habana, 1928, tomo I, pp. 168-170.

[15] "El color no entraría plenamente en la industria del habano hasta la década del 80." Zoila Lapique Becali, "Los sucesos de la historia de España y Cuba en las etiquetas de los cigarrillos y habanos cubanos", en Consuelo Naranjo Orovio y Carlos Serrano (ed.), *Imágenes e imaginarios nacionales en el Ultramar español* (= Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Casa de Velázquez), Madrid 1999, p. 104.

ejemplo[16]. En el contexto capitalista, también se privilegiaron el lujo, las medallas doradas y otros tantos galardones internacionales que revelaban el prestigio de la marca y eran difíciles de imitar. Las referencias a las monarquías europeas, en especial a la Real Casa de España, transmiten un explícito mensaje político mientras Cuba iniciaba una larga lucha por la Independencia.

Vamos a ver unos cuantos ejemplos de la estética del tabaco, centrándonos en las marquillas cigarreras, vendidas para el consumo local. Por motivos culturales evidentes, las habilitaciones de las cajas de puros exportados son mucho más estereotipadas que las envolturas de cigarrillos:

> Quizás por su menor tamaño (12 x 8,5 cm), la multiplicidad y variedad de las cajetillas, la mayor rapidez de su consumo, nos ofrecen una agilidad y una especie de vertiginosidad temática tales, que constituyen un capítulo sobresaliente de la litografía en Cuba[17].

Si bien poco varían los adornos, el emblema, la orla, etc., en una misma marca, la escena central —un verdadero cuadro dentro del cuadro— propone un sinnúmero de temas en un espacio muy pequeño. Sin preocuparnos por la exhaustividad analítica[18], nos centraremos en el proceso de "globalización y colonización de los imaginarios" evocado por Roger Chartier[19].

---

[16] Se piensa en la obra de Jean-Baptiste Rosemond de Beauvallon, *L'Île de Cuba*, Paris, 1844.
[17] Adelaida de Juan, *Pintura y grabado coloniales cubanos*, La Habana, 1974, pp. 21-22.
[18] Ver por ejemplo el estudio completo de Juan Andreo García, "Sobre la construcción social de la imagen femenina: la mulata en la litografía cubana del XIX", en: Roland Forgues (compil.), *Mujer, Creación y problemas de identidad en América Latina* (= Consejo de Publicaciones de la Universidad de los Andes), Mérida 1999, pp. 33-55.
[19] Roger Chartier, « La conscience de la globalité (commentaire) », Annales. Histoire, Sciences Sociales. 56e année, N. 1, 2001. pp. 119-123.

Cuba: civilización y barbarie (*La Honradez*)

En una serie dedicada a los mapas del mundo, esta marquilla de *La Honradez* (fig. 2) asocia dos imaginarios aparentemente discrepantes: la viñeta central consta del mapa bastante preciso de Cuba, vista como placa giratoria del Caribe —donde aparecen la Florida, Bahamas, Jamaica, el Golfo de México…—, lo que le confiere una dimensión moderna en el contexto americano e internacional y hasta puede situarla en una perspectiva poscolonial. Pero este mapa se complementa con varios tópicos del imaginario europeo clásico: la orla valora el mito del Buen Salvaje al representar una india joven, hermosa y casi desnuda, adornada de plumas y rodeada de palmeras y papagayos, lo que recuerda las famosas páginas del diario de a bordo de Colón sobre su primer encuentro con los taínos. Su mano le disimula el pecho derecho, lo que puede remitir al mito de las Amazonas que lo cortaban para usar más cómodamente el arco y las flechas[20]. La serpiente que está pisando es uno de los símbolos de bestialidad de los que consta la *Iconología* de Cesare Ripa —1603 para la edición ilustrada— sobre la representación americana, con el siguiente comentario: "Será fiera de rostro (…) y ha de ponerse a sus pies una cabeza traspasada por las saetas que digo ; en tierra y al otro lado algún lagarto de desmesurado tamaño…" (fig.2)

Accesible en: http://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_2001_num_56_1_279936

[20] « La couronne de plumes et l'arc sont des signes distinctifs de l'Amérique depuis le début du XVI[e] siècle. » Jean-Paul Duviols*, L'Amérique espagnole vue et rêvée. Les livres de voyages de Christophe Colomb à Bougainville*, Paris, 1986, p. 82.

Pero el debate entre civilización (europea) y barbarie (americana) puede invertirse, revelando cierta libertad de tono y un enfoque más "americano". Dos envolturas de *La Honradez* proponen una visión humorística de la emblemática Fuente de la India, a la que Mialhe dedicó una estampa en *Isla de Cuba Pintoresca* y que fue financiada por los criollos cuando el Capitán General Tacón embelleció La Habana. En la primera viñeta, titulada "Un paseo por la Alameda" —un título inspirado en una lámina del litógrafo francés— la estatua se lava en la pila de su fuente; puede leerse el siguiente pie: "La India se lava y compone para recibir a Cristóbal Colón". En la segunda, "Cosas de La Habana", la alegoría ocupa de nuevo su sitio en el monumento y dice a los manes del Almirante y su acompañante: "Ya estoy limpia y arreglada; y vosotros, ¿cuándo os lavaréis?" Fruto de un imaginario de tinte jocoso y popular, esta marquilla se burla del mito del Descubridor de América y de los cánones académicos imperantes a mediados del siglo XIX[21].

También se cruzan miradas de ambos continentes en la marca *Para Usted*, de Eduardo Guilló, que consta de retratos, temas infantiles, escenas galantes, etc.[22], así como de una visión distópica del Trópico, donde un inglés es víctima de un cocodrilo (fig.4), de una serpiente enorme —¿un majá?— (fig.5) o de mosquitos voraces. La caricatura se vale de los modelos europeizantes más

[21] Marquillas cigarreras reproducidas en el interesante estudio de Asiel Sepúlveda, « Humor and Social Hygiene in Havana's Nineteenth-Century Cigarette Marquillas » Nineteenth-Century Art Worldwide, Vol. 14, No. 3 (Autumn 2015).
Accesible en http://www.19thc-artworldwide.org/autumn15/sepulveda-on-havana-19th-century-cigarette-marquillas [2017]
[22] Ver las colecciones digitalizadas de la Biblioteca Nacional de España (Madrid).

trillados —el inglés pelirrojo, el negro de gruesos belfos— pero distorsionando al mismo tiempo la clásica visión eurocéntrica de Ripa y sus sucesores.

Porosidad de géneros

En trabajos anteriores, me tocó estudiar la porosidad de géneros entre la sección de modas y el cuento, en *La Moda o recreo semanal del Bello Sexo* (con Domingo del Monte); o el figurín y el *tipo* costumbrista en *El Plantel* (con Moreau). Tampoco hay compartimientos estancos entre la prensa y las marquillas. En la famosa serie "Vida y muerte de la mulata", sólo varía la escena central en el mismo soporte, llegando a formar un folletín, como en una sección de periódico. La publicación seriada incitaba al consumidor a coleccionar una historia completa[23] y los naipes de *La Dignidad* conforman un herbario; *La Honradez* propone el calendario del año 1866, etc. Muchas series coleccionables tenían que ver con la actualidad española e internacional:

> En esas escenas —pequeñísimas en las envolturas de cigarrillos— se reproducían los temas más variados de la actualidad nacional de esos años y los de la vida internacional de más impacto en el país, sobre todo, de los hechos acaecidos en Europa y en América y, muy en particular, lo sucedido en España (…). Se ponían en manos de los fumadores las más disímiles noticias graficadas extraídas de la prensa de la época, noticias

[23] Lo mismo pasaba con los cromos de marcas de caldo (*Liebig*, *La Gallina blanca*) o de chocolate (*Poulain*, etc.).

que recogían desde la caída de un general carlista, hasta el naufragio de un buque, pasando por personajes ficticios o reales[24].

Dado el contexto socioeconómico, las marquillas cigarreras eran un sustituto visual y popular a la prensa de las elites:

> (…) Esas etiquetas sencillas de los habanos y muy especialmente de los cigarrillos cubanos (…) llegaron a ser un eficaz elemento publicitario y de divulgación, a veces, más importantes que los periódicos y revistas de la época (…) porque, al graficarse la noticia, el hecho acaecido en Cuba o en el exterior se difundía más por la imagen que por la prensa escrita, ya que en la época no todos podían comprarla por su bajo poder adquisitivo y, sobre todo, porque la inmensa mayoría de la población no sabía leer ni escribir[25].

En la misma perspectiva de abaratamiento y accesibilidad de obras canónicas —también de difusión del imaginario colonial— citaremos las famosas vistas del francés Édouard Laplante para el "Libro de los Ingenios", escrito por Cantero (1855-1857) y dedicado a la sacarocracia insular, que fueron reproducidas por *La Honradez*, de Susini.

La necesidad de renovarse rápidamente para satisfacer la curiosidad del consumidor, acorde con los temas de actualidad, reforzaba sin duda la porosidad de géneros entre el tabaco y la prensa: lo mismo puede observarse con las caricaturas, que estaban de moda por los años 1860. Landaluze era caricaturista

[24] Zoila Lapique Becali, op. cit., p. 105.
[25] Ídem.

para *El Moro Muza*, *La Charanga* y otras publicaciones satíricas y dibujó mucho para el tabaco: su hermosa serie de *La Legitimidad* sobre el azúcar y las mujeres consta de caricaturas de negros, y varias marquillas de *La Honradez* evocan *La Charanga*, la revista satírica de Villergas de la que fue el mayor colaborador.

Conclusión - Una perspectiva más cosmopolita

De hecho, es indudable que la estética litografiada insular arraiga en las estampas de Mialhe y sus sucesores (Laplante, Muguet, etc.), y con anterioridad en su álbum pintoresco sobre Pirineos. Pero "La historia no puede reducirse al ascenso del Oeste y a la occidentalización de lo demás[26]" y ese legado ajeno se aúna con la creatividad local para llegar a formar un dinámico proceso transcultural:

> En corto plazo, cinco años, surgieron nuevas litografías con europeos y cubanos, quienes trabajarían para satisfacer la demanda cada vez mayor de los habanos y cigarrillos. Nos llama la atención cómo supieron nuestros jóvenes aprendices, junto con los más experimentados europeos, adecuar en el pequeño espacio de una etiqueta un diseño con dibujo o escena central, acorde o no con el tema y título de la marca, título de la marca, dirección de la fábrica y el nombre o siglas del dueño

[26] Jack Goody, *The Theft of History*, Cambridge, citado por Caroline Douki, Philippe Minard « Histoire globale, histoires connectées : un changement d'échelle historiographique ? Introduction », Revue d'histoire moderne et contemporaine 2007/5 (n° 54-4bis), p. 7-21.DOI 10.3917/rhmc.545.0007. Accesible en http://www.cairn.info/revue-d-histoire-moderne-et-contemporaine-2007-5-page-7.htm. [2017] Traducción nuestra.

y, por supuesto, La Habana, lugar que garantizaba el origen del producto[27].

Pueden multiplicarse los ejemplos que denotan en Cuba los cambios de opinión con respecto a los aportes europeos de mediados del siglo XIX: los responsables de la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana, dirigida por Eusebio Leal Spengler, proclaman el carácter universal de la cubanía, valorando la vocación internacional del puerto colonial y el fomento del turismo cultural[28].

La impresionante edición facsimilar *La Cuba pintoresca de Frédéric Mialhe*, de Emilio Cueto, publicada por la Biblioteca Nacional José Martí con la colaboración de la Oficina del Historiador (2010), es la prueba fehaciente de que el trabajo del artista francés ya es parte integrante del patrimonio nacional cubano, con 109 grabados y varios óleos cubanos. Cueto subraya que el litógrafo francés … *fue nuestro primer embajador ante el mundo*[29], lo que es tanto más importante —y paradójico— cuanto que es desconocido en su país de origen.

Entre los Pirineos y la Perla de las Antillas, la investigación científica da a conocer una obra coherente que es fruto de determinadas circunstancias históricas, colectivas e individuales —la "alquimia íntima de las raíces". Al dar

[27] Zoila Lapique Becali, ibídem, p. 104.

[28] *"Cosmópolis" es una utopía diferente, que nunca llegó a realizarse, sino que hay que construirla continuamente: Una ciudad/región en la que se establece una conexión genuina con —y respeto y espacio para— el Otro cultural, y la posibilidad de trabajar juntos en asuntos con un destino compartido, un destino como reconocimiento de que nuestros sinos están entretejidos*." Argel Calcines, "Santa Rusia en la Habana Vieja", *Opus Habana*, 2007, Vol. XII, p. 34.

[29] Emilio Cueto, *La Cuba pintoresca de Frédéric Mialhe*, La Habana, 2010, p. 34.

la espalda a los dogmas teleológicos, permite que se entienda mejor el complejo proceso de transculturación en las representaciones paisajísticas insulares.