

ARTÍCULOS

LA IMAGEN DE CUBA EN LA GUERRA DE 1898.

Danislady Mazorra Ruiz
Université de Paris-Saclay
danislady.mazorra-ruiz@uvsq.fr

Resumen: En 1898, Estados Unidos le declara la guerra a España y “acude al auxilio” de los cubanos en la gesta de liberación que habían iniciado en 1895 contra España. Estos sucesos despertaron un amplio despliegue mediático. Si bien las diferencias son evidentes entre la prensa española y estadounidense, en ambos países se persigue un mismo fin: ofrecer su visión del conflicto y ratificar el rol hegemónico que en él deben jugar. Aquí nos interesa la imagen de Cuba en las sátiras periodísticas y, en particular, la alegoría de Cuba en la prensa española y estadounidense. La intención es descubrir lo común de las formas, pero también las discrepancias simbólicas, para que emerjan también los esquemas de representación que trascienden la inmediatez del hecho político. El objetivo es, pues, deconstruir el proceso visual de construcción simbólica de Cuba, y de la guerra que en ella se desarrollaba, en la prensa en 1898.

Palabras clave: Guerra de 1898, imagen de Cuba, alegoría, prensa española, prensa de Estados Unidos, guerra de Cuba.

Title: THE IMAGE OF CUBA IN THE WAR OF 1898.

Abstract: In 1898, the United States declared war on Spain and "came to the aid" of the Cubans in the liberation struggle they had begun in 1895 against Spain. These events aroused a wide media coverage. Although the differences are evident between the Spanish and American press, both countries pursue the same goal: to offer their vision of the conflict and ratify the hegemonic role they should play in it. Here we are interested in the image of Cuba in the journalistic satires and, in particular, the allegory of Cuba in the Spanish and American press. The intention is to discover the commonality of the forms, but also the symbolic discrepancies, so that the schemes of representation that transcend the immediacy of the political fact also emerge. The objective is, therefore, to deconstruct the visual process of symbolic construction of Cuba, and of the war that took place there, in the press in 1898.

Keywords: War of 1898, Cuban image, allegory, Spanish press, U.S. press, Cuban war.

Recibido: 26-10-2021
Aceptado: 12-11-2021

Cómo citar este artículo: MAZORRA RUIZ, Danislady. La imagen de Cuba en la guerra de 1898. *Naveg@mérica. Revista electrónica editada por la Asociación Española de Americanistas* [en línea]. 2022, n. 28. Disponible en: <<http://revistas.um.es/navegamerica>>. [Consulta: Fecha de consulta]. ISSN 1989-211X.

1. La Guerra del 98': una guerra de imágenes

El 24 de febrero de 1895 se reinicia la Guerra de Independencia de Cuba contra el dominio español¹, una lucha interna entre colonia y metrópoli que rápidamente escaló en importancia a nivel internacional. La participación de un tercer agente, los Estados Unidos de América², pronto eclipsó la causa primera de la liberación política de Cuba. Del enfrentamiento entre un país que reclama su emancipación de la Metrópoli española contra el empeño colonial de mantener las posesiones territoriales de ultramar, se transita hacia una pugna entre el “Viejo Mundo” y una nueva potencia mundial.

La ofensiva de Cuba se transformó en un choque entre españoles y norteamericanos³: en 1898, Estados Unidos le declara la guerra a España⁴ y “acude al auxilio” de los cubanos en su gesta de liberación. Pero, paralelamente, interviene también en Filipinas y Puerto Rico⁵.

Es así como emerge uno de los conflictos internacionales más importantes en el panorama político del siglo XIX, no tanto por su dimensión bélica sino por el modo en que definió la distribución jerárquica de la geopolítica decimonónica. La campaña apenas duró tres meses y culminó con el Tratado de París, la derrota de España, la ocupación de Cuba y la cesión de los territorios de Filipinas y Puerto Rico a los Estados Unidos⁶. La contienda de 1898 sentenció el fin del dominio europeo en América y certificó la irrupción de una nueva fuerza política en el continente

¹ La primera Guerra de Independencia de Cuba contra España comenzó el 10 de octubre de 1868 y se extendió hasta el año 1878, en lo que luego se denominó la Guerra de los Diez Años. De 1879 a 1880 resurgen los ánimos independentistas en la llamada Guerra Chiquita. En 1895 vuelven a alzarse los cubanos contra España, en una guerra en la cual intervinieron los Estados Unidos de América y que culminó en 1898 con el Tratado de París y el fin del gobierno español en la isla.

² En lo adelante utilizaremos el nombre simplificado de los Estados Unidos.

³ Los términos empleados para referirse a la guerra varían según la época y el país del que procedan. El Desastre del 98' en España, la *Spanish-American's War* o *Splendid Little War* en Estados Unidos, o la Guerra hispano-cubano-norteamericana en Cuba son algunos de los títulos que recibe. Los nombres son harto elocuentes por sí mismos de las disímiles perspectivas historiográficas. En nuestro caso, utilizaremos el denominativo relativo a la fecha del 98' o al lugar de los hechos: la Guerra del 98' o la Guerra de Cuba, los más neutros quizás entre los mencionados. Para un análisis interesante al respecto, véase el texto de HUGO, Markus M. La Guerra de 1898 y su contexto internacional: Tendencias historiográficas y publicaciones con motivo del Centenario. *Notas: Reseñas iberoamericanas. Literatura, sociedad, historia*. 1999, vol. 6, pp. 2-16.

⁴ Estados Unidos le declara la guerra a España el 25 de abril de 1898, a propósito de la voladura del acorazado Maine en el puerto de la bahía de La Habana, que ocurrió el 15 de febrero de ese mismo año.

⁵ El problema de la intervención de los Estados Unidos en la guerra contra el dominio español merece por sí sola una investigación profunda. Desgranar las complejidades de este proceso constituye aún terreno fértil para los especialistas, que continúan el estudio de todos los factores que en él intervinieron. Este trabajo no pretende adentrarse en cuestiones históricas tan complejas y se ciñe a los hechos más básicos y evidentes. Para una revisión crítica de la historiografía sobre el tema véase SÁNCHEZ PADILLA, Andrés. La política exterior de los Estados Unidos en el último tercio del siglo XIX: una revisión historiográfica. *Revista Complutense de Historia de América*. 2016, vol. 42, pp. 149-174.

⁶ El Tratado de París se firmó el 10 de diciembre de 1898 entre España y Estados Unidos, y con él se dio fin a la Guerra del 98' en Cuba. La versión en inglés de este documento se encuentra disponible en “Treaty of Peace Between the United States and Spain; December 10, 1898” (2008). [Consulta: 24-07-2018]. Disponible en <http://avalon.law.yale.edu/19th_century/sp1898.asp>.

americano: supuso la liquidación de los antiguos reductos coloniales hispanos y la emergencia de los Estados Unidos de América como un novel imperio transoceánico.

De esta manera, la lucha independentista de Cuba se diluyó en el desafío de dos grandes voluntades políticas que midieron sus modelos de dominación y su poderío militar. Tal como afirma el historiador Louis A. Pérez Jr.:

“The war became known as the "Spanish-American War," a construct that in purpose and point of view denied the Cuban presence and participation. Cubans seemed to have disappeared, denied a role in the very outcome to which they had contributed so significantly. They had been displaced from the front lines”⁷.

Dicho proceso de exclusión, no obstante, comenzó con anterioridad a la intervención militar norteamericana en el conflicto. La participación de los Estados Unidos en la campaña bélica de Cuba se inició previamente y con particular interés en el campo de la prensa. Como explica Lou Charnon-Deutsch, la pugna del 98' fue una guerra de armas, pero también una guerra de imágenes⁸, puesto que la prensa jugó un papel crucial en el modo en que esta se experimentó a ambos lados del Atlántico.

“An examination of symbolism in war reportage of both the Spanish and the American press reveals that the Spanish-American war of 1898 was a war of images as well as guns: cartoons and photographs were an important symbolic register in what was nicknamed in the US the ‘Splendid Little War’ after an expression first used by the US ambassador to England John Hay, and the ‘Disaster’ in Spain”⁹.

La progresiva depreciación del papel de Cuba en el combate se dio a la par, desde el comienzo de la guerra, tanto en los Estados Unidos como en España, en sus publicaciones periódicas. Si bien los artículos, reportajes y fotografías de la época en la prensa se querían fieles proyecciones del conflicto, en la mayoría de los casos conformaron un complejo proceso de puesta en escena de la guerra. La prensa sirvió para difundir la imagen de una guerra en la cual quedaban justificadas las aspiraciones políticas de sus actores principales. En palabras del historiador Pérez Vejo refiriéndose a Europa, pero que son extensibles también al panorama

⁷ PÉREZ, Louis A. *War of 1898: The United States and Cuba in History and Historiography*. [S. l.]: University of North Carolina Press, 1998, p. 83.

⁸ Esta afirmación de la guerra de imágenes necesita una argumentación más sólida, que se enfoque no solo en la producción de las mismas, sino en la circulación de estas más allá del entorno nacional para el que fueron destinadas. Una guerra supone un enfrentamiento, un cruce, un intercambio, en el cual, aunque de una manera violenta, cada parte interactúa con su enemigo. No he encontrado un estudio específico sobre este fenómeno capaz de justificar esta expresión según lo que implica. ¿Estuvo expuesto el público estadounidense a la producción periodística española y viceversa? ¿De qué manera? Se puede intuir por fragmentos de artículos periodísticos presentes en ambos territorios que esto en alguna medida sucedió, pero hasta el presente no he encontrado un estudio concreto al respecto. En este trabajo, no obstante, nos acogemos a la concepción del fenómeno como una “guerra de imágenes” porque es útil e ilustrativa del proceso, pero conscientes de que tal enunciación necesita aún una argumentación sólida.

⁹ CHARNON-DEUTSCH, Lou. Cartoons and the Politics of Masculinity in the Spanish and American Press during the War of 1898. *Prisma Social*. 2015, n. 13, p. 13.

norteamericano:

“La prensa ilustrada del siglo XIX fue la principal responsable de la configuración y difusión de una imagen del mundo capaz de justificar, explicar y legitimar las políticas exteriores llevadas a cabo por los gobiernos de los diferentes países. (...) Mediante grabados y litografías las élites europeas del siglo XIX crearon y difundieron una visión del mundo que permitía identificar y reconocer intereses nacionales de ambio planetario”¹⁰.

Sin embargo, los enfoques y matices de la prensa en España y en Estados Unidos, animados ambos por objetivos de dominación, variaban en cuanto a intereses. Ambos se concebían merecedores de una misma posesión, Cuba, y utilizaban recursos variados para legitimar este derecho. Además, las diferencias históricas, contextuales, políticas, culturales y sociales de cada país implicaron la utilización de mecanismos de comunicación diferenciados en la proyección del conflicto.

2. Analizar las imágenes de la Guerra del 98'

Mucho se ha escrito sobre el tema del 98', sobre todo a raíz del centenario que se cumplió en el pasado siglo¹¹. La guerra del 98', tan lejana como cercana, continúa siendo un terreno pantanoso en el cual fluctúan las versiones y perspectivas historiográficas, ya que fue un momento clave para la historia de todos los países involucrados en el hecho. Su condición de punto de inflexión histórica lo han convertido en motivo de glorificaciones, críticas, justificaciones y reivindicaciones de un pasado que parece modular el presente, cuando muchas veces la mirada del presente ha querido reinventarse en este pasado¹².

Este trabajo, no obstante, se aleja de tales laberintos historiográficos. Dilucidar causas, hechos, escenarios políticos...no constituyen los objetivos de esta

¹⁰ PÉREZ VEJO, Tomás. El Caribe en el imaginario español: del fin del antiguo régimen a la restauración. *Secuencia*. 2003, vol. 55, pp. 12-13.

¹¹ El Centenario de la Guerra del 98' supuso la publicación de libros, artículos, revistas, la celebración de eventos académicos, expositivos, de divulgación...la variedad de actividades fue amplia a ambos lados del Atlántico. HUGO, Markus M. La Guerra de 1898 y su contexto internacional: Tendencias historiográficas y publicaciones con motivo del Centenario. Op. cit.

En particular, las historiografías cubanas y españolas fueron particularmente profusas en la edición de nuevos materiales sobre la guerra. Si bien no hubo grandes descubrimientos o cambios en el discurso historiográfico español o cubano, se ganó en distancia, desapego y objetividad en los métodos investigativos. Las valoraciones del hecho como el “desastre” en España se reformularon desde una perspectiva que insistió en desdramatizar la guerra y su fracaso. PÉREZ-GRUESO, María Dolores Elizalde. El 98 desde una perspectiva normalizadora. Reflexión historiográfica de un centenario. *Hispania*. 2000, vol. LX, n. 205, pp. 706-736.

En el caso cubano, las nuevas publicaciones lograron distanciarse de los rígidos modelos analíticos del marxismo ortodoxo del antiguo campo socialista. LAHULLIER CHAVIANO, Rubén D. La historiografía cubana ante el 98. *Nuevo mundo mundos nuevos* [en línea]. Sep. 2014. [Consulta: 21-08-2018]. Disponible en <<https://journals.openedition.org/nuevomundo/67097>>.

¹² Sobre este asunto, consultar la revisión historiográfica de los historiadores Antonio Santamaría y Consuelo Naranjo Orovio, centrada en las publicaciones de la última década del siglo XX sobre el 98', pero con referencias y análisis a clásicos anteriores sobre el tema: SANTAMARÍA GARCÍA, Antonio y NARANJO OROVIO, Consuelo. El 98' en América. Últimos resultados y tendencias recientes de la investigación. *Revista de Indias*. Abr. 1999, vol. 59, n. 215, pp. 203-274.

investigación. Los litigios de veracidad se escapan de los márgenes de este examen: más que la realidad, concepto ya de por sí espinoso, nos interesa su representación.

La guerra nos concierne, pero en el terreno visual: en la campaña de 1898, las proyecciones simbólicas del desafío entre España y los Estados Unidos resultaron tan vitales como la guerra en sí. Tanto una como otra potencia se volcaron en la construcción de una cruzada paralela que mostraba, en particular en la prensa, más que la guerra *per se*, la guerra “deseada”. El combate mediático no fue solo el reflejo de lo que en el campo de batalla acontecía, sino un espacio de lucha muy particular. Las producciones eran nacionales, dirigidas por ende al público nacional, pero cada país, y más que nadie España, era consciente del esfuerzo periodístico del enemigo en ofrecer su propia versión. De ahí el empeño en contrarrestar con fuerza la sorna ajena, o enfatizar en la inferioridad del otro. ¿El resultado? Un material abundantemente satírico en ambos bandos.

3. Imaginar, imaginarios e imágenes

Toda cultura es un proceso de objetivación, según Simmel¹³. Los imaginarios forman parte de un patrimonio compartido de una colectividad. Objetos, símbolos e imágenes forman parte de ese imaginario hecho objeto. En este caso, las páginas de la prensa son la objetivación de un imaginario político y social.

Peter Burke en su afamado libro *Visto no visto. El uso de las imágenes como documentos históricos*¹⁴ señala que las imágenes nos permiten “imaginar” el pasado de un modo más vivo. Para nuestro interés, imaginar es palabra clave, puesto que las imágenes si bien nos permiten imaginar el pasado, nos conceden, a su vez, la posibilidad de experimentar como este pasado se imaginó a sí mismo.

Las imágenes de la guerra del 98' habilitan, pues, un acceso para “imaginar” ese pasado, pero, más importante aún, nos ofrecen las claves para entender el modo en que ese pasado se concibió en su momento. La sociedad es un hecho dado y uno imaginado: “La sociedad es creación, y creación de sí misma autocreación: el modo en que cada sociedad se imagina forma parte de la sociedad misma, la define y condiciona”¹⁵, y tal como plantea Castoriadis, son creaciones *ex nihilo*, no *cum nihilo*.

Analizar, pues, las imágenes de la prensa no supone estudiar cómo la sociedad se expresó en ella, sino examinar una parte de la sociedad misma que, al proyectar imaginarios y concepciones simbólicas, se está construyendo y edificando a un mismo tiempo. “Las significaciones imaginarias sociales crean un mundo propio para la sociedad considerada, son en realidad ese mundo: conforman la psique de los individuos”¹⁶. Las caricaturas de la prensa son más que enunciados de las diferentes

¹³ SIMMEL, Georg. *El conflicto de la cultura moderna*. Córdoba: Universidad Nacional del Córdoba; Encuentro Grupo Editor, 2011.

¹⁴ BURKE, Peter. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica, 2005, p. 17.

¹⁵ CASTORIADIS, Cornelius. El Imaginario Social Instituyente. *Zona Erógena*. 1997, vol. 35, n. 2012, pp. 4-5.

¹⁶ *Ibidem*, p. 6.

voluntades políticas que coincidieron en un tiempo; constituyen fenómenos que, aunque atravesados por todos los vectores sociopolíticos de su época, son susceptibles a un examen que los aisle de su entorno político inmediato y que busque en ellas otras variantes culturales también presentes. Por ello, insistimos en no buscar explicaciones o ilustraciones de los hechos históricos en las imágenes, sino en diseccionarlas como partes integrantes de un fenómeno autónomo y no necesariamente subordinado, tan solo, a los vaivenes políticos.

“La relación del texto con la realidad (que tal vez podamos definir como aquello que el texto mismo plantea como real al constituirlo en un referente fuera de sí mismo) se construye según modelos discursivos y divisiones intelectuales propias a cada situación de escritura”¹⁷.

Aquí no nos interesan las situaciones particulares de escritura – al menos no en profundidad-, sino los modelos discursivos que se utilizaron para representar y recrear la realidad en clave caricaturesca.

Por otra parte, la pesquisa de las imágenes revela algo más que la figuración de la guerra en códigos visuales: ellas ofrecen fisuras de tensión y sutilezas interpretativas que no siempre han sido objeto de estudio de las miradas historiográficas, que suelen dirigir sus esfuerzos al estudio de las fuentes escritas. En las imágenes es posible desvelar como ciertas concepciones morales, religiosas, culturales y sociales determinaron el uso de algunos recursos expresivos en detrimento de otros. Los esquemas que se emplean en la representación de las naciones y la elección de determinadas tácticas simbólicas apuntan a otras dimensiones que superan el estrecho marco de la guerra del 98’.

Las imágenes nos ocupan como imágenes, expresiones de un imaginario, de un sistema vital que comparte sus propias reglas y principios, aunque evidentemente, participen en ellas muchísimas otras cuestiones. Lo que aquí nos interesa es resaltar la dimensión de fábula del conflicto del 98’ y su consolidación en el campo de las imágenes. La capacidad autoimaginativa de una sociedad, que se expresa en espacios como la prensa, son parte de la enfermedad, y no solo el síntoma, de la sociedad. De esta manera, este trabajo se centra en el examen de las imágenes que en su momento se crearon, entendidas como los esquemas de fabulación de un presente que es ya pretérito para nosotros.

Los imaginarios colectivos se expresan en formas específicas de la cultura, tangibles e intangibles, que permiten su transmisión en el paso del tiempo. Los imaginarios suponen el modo en que imaginamos y concebimos una comunidad, una estructura, un hecho, una cultura, con patrones más o menos generales y compartidos por una colectividad. En estrecha relación con los estereotipos, los imaginarios colectivos de una comunidad social sobre sí misma, o sobre otra, se mueven en el ámbito de los nacionalismos y la identidad cultural. Tal como expresa Benedict Anderson una nación es “una comunidad política imaginada como

¹⁷ CHARTIER, Roger. *El Mundo como representación: Estudios Sobre Historia Cultural*. Barcelona: Gedisa, 1992, p. 40.

inherentemente limitada y soberana”¹⁸. Esta “invención” se expresa y se refuerza de múltiples maneras, y una de ellas es la recreación de tipos visuales que nos identifiquen frente al otro. En la conformación de estos estereotipos, las imágenes de la prensa decimonónica en torno al conflicto de la Guerra en Cuba constituyen una huella tangible de los imaginarios de la época.

4. La caricatura y el estereotipo

El espacio de la prensa decimonónica resulta ideal para este tipo de estudio, por su condición de medio popular ampliamente extendido por el boom editorial y técnico que experimentó en esta época. Puesto que es en las caricaturas políticas donde con más virulencia se construye una visión polarizada del otro y del yo nacional, su elección como medio de análisis de las fabulaciones en el entorno bélico resulta lógico. Es evidente que cada nación sataniza a su contrincante en la pelea y aquí nos conciernen las estrategias simbólicas que se emplean en la alegorización de este enemigo.

Una conclusión salta a la vista en una primera consulta de las imágenes: el enemigo es representado siempre de la peor manera posible (según sea el caso, España o Estados Unidos) y Cuba es víctima incapaz de autosostenerse. Para llegar a este resultado, no se necesita mucha pericia investigativa, ya que las caricaturas proyectan mensajes fácilmente identificables por la comunidad de sus lectores y en el marco de la guerra los bandos están muy definidos.

Es lógico que la tragedia propia a toda guerra se intente justificar moralmente por la inferioridad y deshonra del enemigo. Lo interesante es descubrir qué dispositivos emplea cada época y nación para vejar, en términos visuales, a su antagonista.

En la relación entre estereotipo y caricatura, Mitchell destaca:

“Los estereotipos pueden verse como las imágenes que gobiernan el retrato normativo de otras personas. Un estereotipo establece la colección de creencias general y los comportamientos que se les atribuyen a los otros. (...) La caricatura, por otra parte, toma el estereotipo y lo deforma o desfigura, exagerando algunas características o representando la figura del Otro en términos de algún objeto subhumano para ridiculizarlo y humillarlo”¹⁹.

En nuestro análisis hilvanaremos pues como la noción de estereotipos e imaginarios sociales se imbrican en la caricatura, y cuáles son los procedimientos mediante los cuales se construyen las imágenes del, o de los otros, y del yo nacional en estas ediciones impresas. La caricatura, sin duda alguna, tiene un fin muy específico, determinado y visible en sus intenciones interpretativas:

¹⁸ ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 23.

¹⁹ MITCHELL, W. J. T. *¿Qué quieren las imágenes?: una crítica de la cultura visual*. Bilbao: Sans Soleil, 2017, p. 37.

“La caricature, qui n’a de cesse de déformer, d’enlaidir l’Autre pour mieux le rejeter et retourner ses caractéristiques négatives en faire-valoir de soi, représente un instrument formidable de définition du national. En créant et en diffusant des stéréotypes, des images unifiées et identiques pour tous, elle participe pleinement à l’élaboration d’un imaginaire national, à la fois abstrait et proche de l’univers quotidien des lecteurs”²⁰.

En nuestro caso, la construcción del otro nos interesa a partir de entender cuáles fueron los mecanismos que se utilizaron para envilecerlo, para denigrarlo y menospreciarlo, a la par que se enaltecía a la propia nación. En su definición de los estereotipos, Burke subraya la existencia de dos fórmulas que podrían calificarse de antagónicas cuando se califica al otro:

“Una es negar o ignorar la distancia cultural, asimilar a los otros a nosotros o a nuestros vecinos, mediante la utilización de la analogía, tanto si el empleo de ésta es consciente como si es inconsciente. (...) La segunda respuesta habitual es justamente la contraria de la anterior. Consiste en la invención consciente o inconsciente de otra cultura opuesta a la propia. De ese modo, convertimos en “otros” a nuestros congéneres”²¹.

En el enfrentamiento entre enemigos, la segunda estrategia es la elegida; pero en el caso de la representación de Cuba las oscilaciones son difusas. Cuba es tierra de empatía y posesión, y es “otro” a un mismo tiempo. Su expresión es núcleo de contradicciones. Cuba se presenta como factor insoslayable, pero igualmente secundario de la guerra. La óptica colonialista de España y el ánimo imperialista de los Estados Unidos condicionan el tratamiento que la mayor de las Antillas recibe en los dibujos periodísticos. Cuba es el epicentro de la lucha, terreno sobre el cual se desarrolla y es también el objeto de deseo que impulsa a ambas potencias a enfrentar sus fuerzas. Sin embargo, su presencia en las imágenes es accesoria muchas veces, con un carácter dependiente y pasivo. La ingenuidad, la victimización, la desesperación y la incapacidad constituyen sus rasgos más acentuados en estas ilustraciones que centran el hecho, sobre todo a partir de 1898, solo en el enfrentamiento entre Estados Unidos y España. No obstante, el modo en que se presenta la isla es fundamental tanto para la proyección imperial española, como para el deseo expansionista estadounidense a la hora de crear un tejido simbólico y visual que acredite las aspiraciones de poder sobre la isla.

La caracterización de la antigua colonia revela interesantes modos de imaginar una nación que se tiene por anexa y derivada. De su representación emanan sutiles tensiones y significados que, aunque se hayan tenido como triviales, forman parte de la estructura vital de la fabulación y proyección del conflicto del 98’.

Entonces, si bien los grandes protagonistas de la guerra son también los grandes protagonistas de la caricatura, para nuestro particular invertiremos esta jerarquía. En esta disertación, en un acto de subversión metodológica, se tomarán por secundarias las imágenes que de España y Estados Unidos se realizan,

²⁰ DIEZ, Charlotte. A la recherche d’une identité nationale: l’auto image espagnole dans la caricature de presse de 1898 à 1936. *Sociétés & Représentations*. 2000, vol. 10, n. 2, p. 164.

²¹ BURKE, Peter. *Visto y no visto...* Op. cit., p. 155.

fundamentales en su momento, y nos enfocaremos en el modo en que Cuba es representada para, a partir de ella, hilvanar el análisis del resto de los componentes.

5. Las fuentes

La comparación de fuentes se impone. Un examen, aunque puntual, pero panorámico de la producción satírica de los Estados Unidos y España, tomando como punto de unión la imagen de Cuba, permitirá desvelar que procedimientos se utilizaron, a ambas orillas del Atlántico, para representar en términos visuales la ofensiva. Puestas en conjunto y destacando que comparten y que las diferencian, se puede acceder con una mayor claridad a los modos en que se experimentó esta guerra y de qué manera eran imaginados los roles de cada integrante en la contienda.

Del amplio número de publicaciones norteamericanas que destinaron varias de sus páginas al tema de Cuba, nos centraremos en las que aparecieron en uno de los semanarios más importantes de la época en los Estados Unidos: la revista *Puck*. De 1876 a 1918 la publicación vio la luz, fundada originalmente por Joseph Udo Keppler en Alemania y trasladada luego a los Estados Unidos, *Puck* fue la primera revista nacional de humor que triunfó donde antes habían fallado sus predecesoras. Se convirtió en el medio satírico más importante de su época, con los mejores dibujantes en una etapa de florecimiento del arte gráfico de la ilustración en Estados Unidos²².

Asimismo, se analizarán imágenes de la revista *Judge*, otra de las ediciones más importantes de su momento y encarnizada rival de *Puck*. *Judge* se fundó en 1881 como revista semanal que cultivó la sátira audaz y el buen dibujo. Sus creadores, entre ellos el caricaturista James Albert Wales y los escritores Frank Tousey y George H. Jessop, pertenecían al equipo de la revista *Puck*, de la cual se separaron²³.

Un análisis de las estampas satíricas de estas publicaciones, si bien resulta reducido teniendo en cuenta el volumen de obras que sobre el tema de la guerra en Cuba se generaron en los Estados Unidos, es pertinente por la importancia de estas publicaciones y sus distribuciones masivas entre el público norteamericano. *Puck*, y también *Judge*, fueron revistas pioneras en tema, contenido y forma: innovaron en técnicas litográficas y uso del color, y en el empleo masivo de caricaturas e imágenes en sus páginas. Sus ilustraciones, sobre todo las de *Puck*, crearon y codificaron los símbolos que luego se convertirían en parte del lenguaje cotidiano de la comprensión de los problemas políticos y sociales de su tiempo²⁴.

En España, por su parte, nos enfocaremos en las revistas madrileñas *Don Quijote*, *El Motín* y *Gedeón*. El primero, fundado en 1892 por Eduardo Sojo, fue una publicación satírica, irreverente y anticlerical, y la primera gran revista de caricaturas

²² DENNIS, Everette y ALLEN, Christopher. «Puck», the Comic Weekly. *Journalism History*. 1979, vol. 6, n. 1, pp. 2-7.

²³ DEGLIN, Sarena. *Judge Magazine Illustration Collection*. [S. l.]: [s. n.], 2004.

²⁴ DENNIS, Everette y ALLEN, Christopher. «Puck». Op. cit...

de su época en España²⁵. Cuando el 10 de abril de 1881 se funda el periódico *El Motín*, “desaparece la mesura de la sátira y el programa se transforma en arenga contra el enemigo conservador”²⁶, mientras que, con *Gedeón* en 1895, “puede decirse que se pone en marcha el primer proyecto de periodismo moderno, de empresa”²⁷. Estamos pues, frente a tres rotativos que definieron el modo de hacer prensa y caricatura en la España finisecular del siglo XIX. En las páginas de estos periódicos se realiza un uso extensivo de la caricatura, tanto en portada, en páginas centrales y viñetas. Publicaciones viscerales, recrearon en sus caricaturas lo más acuciante del panorama político y social de la época. El conflicto de Cuba ocupó, pues, un lugar protagónico en sus producciones.

Los límites cronológicos se ajustarán a los de la guerra: de 1895 a 1898, aunque se hagan referencias, sobre todo en el caso norteamericano a algunas posteriores al fin de la misma, cuando el fantasma del combate aún persistía en Cuba y la ocupación militar norteamericana no era del todo efectiva.

El estudio de estas imágenes no pretende ser representativo ni paradigmático de lo que pudo haber ocurrido con otras publicaciones de la época. Es un examen preciso y particular sobre un número limitado de lo producido en estas revistas. Asimismo, cuestiones relativas a las publicaciones (historia, tirada, filiaciones políticas...) y de los ilustradores serán obviadas, por exigir un tipo de análisis diferente, que sobrepasaría los márgenes de este estudio puntual. Por ello, el interés radicará en las imágenes, obviando conscientemente muchas de las complejas relaciones que en su producción y recepción intervienen, con el ánimo de realizar un análisis diacrónico de las mismas como entes, virtualmente, aislados²⁸. La intención es, pues, descubrir lo común de las formas y de los criterios que comparten en sus esquemas simbólicos, pero también revelar las discrepancias de representación entre unas y otras. La variedad o comunión de decisiones iconográficas, estilísticas y simbólicas reflejan algo más que elecciones estéticas.

En los dibujos de estas caricaturas los agentes de la campaña del 98' suelen encarnarse en alegorías, tipos humanos populares u objetos simbólicos. España, Cuba y Estados Unidos son representados mediante una variada gama de símbolos de los cuales algunos son más frecuentes que otros. En el caso de la descripción de Cuba nos interesa una de las efigies que más utilizan: la mujer oprimida.

La personificación de Cuba como mujer en algunas de estas láminas constituye un fenómeno peculiar e interesante, cuyo despliegue iconográfico y compositivo varía en cada una de ellas. Sobre el mismo tipo simbólico, la alegoría femenina de

²⁵ VIÑALS, Carole. Recursos literarios en la prensa de fin de siglo: función de la ironía y función de la sátira en *La Ilustración Popular y Don Quijote (1893-1904)*. *Anales de Literatura Española*. 2014, n. 26, p. 538.

²⁶ LLERA RUIZ, José Antonio. Una historia abreviada de la prensa satírica en España: desde *El Duende Crítico* de Madrid hasta *Gedeón*. *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*. 2003, vol. 9., p. 212.

²⁷ *Ibidem*, p. 213.

²⁸ Una investigación futura y de mayor profundidad habrá de combinar la perspectiva analítica de este trabajo con un examen concienzudo de los medios, el contexto sociopolítico, las figuras de los ilustradores, etc.

Cuba, se emplean diferentes estrategias de significación metafórica y en esta multiplicidad es posible encontrar ciertas expresiones que trascienden la inmediatez del hecho político que presentan.

6. La representación alegórica de una nación

La alegoría es una forma de representación que presenta a un mismo tiempo las tensiones propias a la mimesis y a la abstracción. Ella alude a dos realidades: la que reproduce miméticamente y otra externa que no está representada miméticamente, sino mediante signos convencionales.

En particular, las alegorías nacionalistas son una metáfora de otra invención: la nación. Lo real es pura apariencia. Las alegorías y símbolos nacionalistas participan de la creación de una realidad que pretenden representar, pero que no existe. La imaginación, en este caso, precede a la realidad, si esta acaso llega a concretarse.

En el caso de las alegorizaciones presentes en la prensa que nos ocupa, la convención iconográfica parte de una tradición ya asentada que en el siglo XIX alcanza su apogeo: la representación nacionalista de inspiración clásica.

El siglo XVIII marcó un punto de giro en el desarrollo continuo de la alegoría. La llegada de esta centuria definió el cambio de símbolos del poder monárquico al poder republicano. La imagen de la Libertad romana, tomada de la victoria alada de Grecia, pasa a ser la imagen de la República de los nuevos estados modernos. La alegoría republicana se convirtió en uno de los modos más usuales de imaginar a las naciones²⁹.

La alegoría se erigió como un recurso capaz de transmitir valores concretos que otros símbolos proyectaban de manera más abstracta.

“The “political design” of allegorical representation lay in its ambition to communicate visual narratives that reflected political principles and events; following a well-known code, metaphors were shaped from objects that could attract the imagination and the eyes of viewers and express the values and virtues held up as the slogans of a regime”³⁰.

²⁹ Un estudio clásico de la alegoría estadounidense lo realizó el historiador E. McClung Fleming, quien murió antes de terminar un libro sobre el tema, pero que dejó dos interesantes artículos MCCLUNG FLEMING, E. From Indian Princess to Greek Goddess. *The American Image*, 1783-1815. *Winterthur Portfolio*. May 1967, vol. 3, pp. 37-66; MCCLUNG FLEMING, E. The American Image as Indian Princess 1765-1783. *Winterthur Portfolio*. Enero 1965, Vol. 2, nº May, pp. 65-81. Una revisión un poco más actualizada en un artículo de HIGHAM, John. Indian Princess and Roman Goddess: The First Female Symbols of America. En: *Proceedings of the American Antiquarian Society*. Worcester, Mass, 1991, pp. 45-80.

En el caso de la alegoría francesa el tema ha sido profusamente estudiado y resulta indispensable la consulta de toda la bibliografía de Maurice Alguhon sobre Marianne, en particular AGULHON, Maurice. *Marianne au combat. L'imagerie et la symbolique républicaine de 1789 à 1880*. Paris: Flammarion, 1989.

³⁰ BAECQUE, Antoine de. The Allegorical Image of France, 1750-1800: A Political Crisis of Representation. *Representations*. 1994, n. 47, p. 111.

Sin embargo, para este estudio nos enfocaremos, más que en la propia mirada nacionalista de cada país sobre sí mismo, en la construcción que realizan de la mirada sobre el otro, en este caso Cuba. El uso de la alegoría, o no, para personificar a la isla tiene diferentes implicaciones a cuando una nación se alegoriza a sí misma.

En la imagen alegórica de Cuba se entrecruzan los proyectos nacionalistas, con el legado colonial, los intereses políticos, las visiones históricas, una concepción de género y raza vinculada a las identidades nacionales, jerarquías culturales, patrones de comportamiento social... todos ellos, a diferentes niveles, se expresan en el modo en que se crea, se construye, se reproduce a Cuba en un cuerpo alegórico.

Al tomar para sí la forma de un cuerpo, que ha de resumir a la nación en su conjunto, otros valores, esta vez no tan abstractos, empiezan a participar en la creación de esta corporeidad y sus características. Nociones de raza, género, status social, códigos morales... intervienen en la encarnación de las Repúblicas americanas como expresión del ideal, no solo político, sino también cultural que defina a la nación.

7. La imagen de Cuba en la prensa española y estadounidense en la Guerra del 98'

7.1. La imagen de Cuba en la prensa española



La madre, la hija y el novio, ó España, Cuba y el yankee.

© Biblioteca Nacional de España

Fig. 1: La Madre, La Hija y El Novio, ó España, Cuba y El Yankee. **Fuente:** *El Motín*. 29 de junio de 1895, vol. XV, n. 26, p. 2.

El 29 de junio de 1895 el periódico *El Motín*, en Madrid, publica la estampa “La madre, la hija o el novio, ó España, Cuba y el yankee”, en ella aparecen representados España, Cuba y Estados Unidos, como podemos prever en su título.

En el medio de un paraje tropical, los países aludidos se personifican en lo que parece ser una escena en desarrollo. España se encarna como una matrona imperial coronada, con los símbolos reales de Castilla y León adornando su vestido de inspiración clásica. Alta y robusta, España es una mujer serena que, con gesto firme y de mandato, se dirige a la joven Cuba. Esta última, vestida a la usanza criolla, con su pelo suelto, corre en dirección a España, en acto de auxilio y desesperación. Detrás, el *yankee*³¹ persigue a la joven. Representado por un hombre, vestido con un traje típico de la época, sostiene un puñal que parece esconder, mientras se abalanza sobre Cuba, que huye de él.

La imagen traduce una dignidad que desaparecerá luego de las caricaturas políticas españolas sobre el tema de la guerra del 98'. Cuba es aún una joven respetuosa, blanca por más señas, que ha sido, simplemente, engatusada. En la representación de los Estados Unidos, más que una referencia al país, el término *yankee* aterriza el concepto en sus habitantes, en acciones quizás individuales, en contraste con la abstracción genérica de las personificaciones de España y Cuba, representaciones de toda una comunidad nacional. En esta estampa, aún todos sus implicados conservan cierto decoro representacional, no así en el mensaje.

Aquí se nos habla en clave melodramática. La madre, España sabia, descubre y acoge a la hija descarriada, acosada por un novio atrevido y malintencionado. Es el desenlace de un acto clandestino, con implicaciones sexuales, del cual Cuba es víctima indiscutible. Los papeles son precisos: España sabia y maternal, Cuba hija pródiga y Estados Unidos el peligro masculino. La seguridad del refugio maternal que significa España se contrapone a la amenaza, sexual, del *yankee*. Esta caricatura utiliza un esquema de representación que veremos repetirse en sucesivas sátiras: el peligro de la violación.

La juventud de Cuba, femenina, es sinónimo de deseo y de vulnerabilidad, de inmadurez y riesgo. Aunque no se hace explícita, la posibilidad de una violación se homologa con el peligro de la dominación extranjera y veremos cómo, tanto en las caricaturas españolas como en las estadounidenses, Cuba se presenta como víctima de una potencial violación a manos del “enemigo” de turno.

A su vez, la honradez de Cuba es puesta en entredicho, en tanto en este caso hay un cierto carácter licencioso de la joven según los patrones de la época, que accedió, al menos en un principio, a la voluptuosidad de sus impulsos y a los encantos macabros del malhechor. Su juicio no es sensato y corresponde a España, madre sabia, protegerla de futuras veleidades irracionales que atenten contra su

³¹ El origen del término *yankee* para designar a los estadounidenses es aún tema de debate entre filólogos y lingüistas. Una de las teorías más aceptadas es que sea un vocablo derivado del uso de un nombre neerlandés, *Jan*, entre los migrantes en Estados Unidos. Para una presentación de las diferentes teorías que explican el origen etimológico de la palabra *yankee* véase el artículo de SÁNCHEZ ROMERO, Francisco. La formación de palabras compuestas a partir del nombre propio neerlandés *Jan*. *Alfinge*. 2011, vol. 23, pp. 217-234.

integridad.

La violación funciona pues, como procedimiento visual que apela a motivos morales para justificar las pretensiones políticas. Tal recurso no es privativo del fenómeno aquí estudiado, sino que forma parte de una larga tradición reproducida a lo largo de la historia de las independencias americanas de Europa. En el caso de las representaciones que desde Gran Bretaña se realizan sobre la guerra de independencia en Norteamérica, se utilizaron estos mismos métodos:

“The use of female allegories for national symbols allowed printmakers to conflate political with sexual liberty, just as they had been used in an earlier phase of the symbolic print war to parallel political with sexual violation, when America was often depicted as a woman sexually preyed upon by seedy government ministers”³².

La representación alegórica y la asignación de roles de género permitieron de esta manera duplicar patrones morales del comportamiento social para parafrasear visualmente el conflicto y conceder cierta accesibilidad al mensaje. Las intrincadas relaciones políticas y militares se simplifican en situaciones reconocibles por todos, que poseen además valores y significados claros y precisos. Una Cuba potencialmente violada era la encarnación de la crueldad del perpetrador, de la indefensión de la víctima y la necesidad del auxilio de un tercero que impida tal acto.

Por otra parte, el dibujo es una meta lectura del fenómeno del que forma parte, pues en la tercera página del periódico se expone: “La caricatura está bien clara; pero queremos hacer constar que en la figura del yankee personificamos a los que desde el periodismo ayudan en los Estados Unidos a la insurrección de Cuba”³³. Esta caricatura es síntoma de la propaganda periodística norteamericana sobre la guerra en Cuba, que ya en 1895 alarmaba a sus pares españoles. El proceso de lectura se realiza pues a dos tiempos y el periódico no quiere dejar al azar sus interpretaciones. El iconotexto funciona mejor que solo el texto. El texto acompañando a las imágenes hace más efectiva la labor de persuasión: el texto limita y dirige la interpretación de las imágenes de formas ya de por sí estereotipadas y expresadas en claves sencillas. Este grabado nos sirve, pues, para confirmar el auge y la importancia de la guerra de imágenes y discursos que se vivió en la época, al mismo tiempo que es una expresión de los patrones y estereotipos de las naciones, que mutan según avanza el conflicto.

Según lo visto, la relación filial y maternal sirvió para fundamentar el ejercicio del poder. Pero no siempre la maternidad se mostró desde su lado más amable, sino que en otras ocasiones se empleó desde una perspectiva más cínica, con el fin de destacar el “desangre” que significaba el mantenimiento de la colonia para la “Madre Patria”.

³² RAUSER, Amelia. Death or Liberty: British Political Prints and the Struggle for Symbols in the American Revolution. *Oxford Art Journal*. 2018, vol. 21, n. 2, p. 165.

³³ La Caricatura. *El Motín*. 29 de junio de 1895, p. 3.



Fig. 2: Si Supieras Hijo Mío, La Sangre Que Llevas Chupada. **Fuente:** *Don Quijote*. 22 de marzo de 1895, vol. IV, n. 12, p. 2.

En la caricatura de 1895 de *Don Quijote*, “Si Supieras Hijo Mío, La Sangre Que Llevas Chupada” aparece una mujer madura, con el rostro ajado y de mirada cansada, discreta y humildemente vestida, sentada sobre un cañón y con el escudo de Castilla y León al fondo. La desgastada señora, España, sostiene en sus brazos un bebé al que no mira, mientras lo amamanta con sus senos flácidos. España nos observa de frente, angustiada, enflaquecida, mientras que el retoño, envuelto en sábanas con el nombre de Cuba, absorbe su pecho. Un bebé grotesco, de orejas demasiado grandes, con el rostro hinchado y un cuerpo obeso que se esconde bajo las mantas. Esta escena, maternal también, difiere totalmente en mensaje y tratamiento de la anterior.

El sacrificio de la madre se homologa al sacrificio de la Metrópoli: es lo maternal, en su lado más cruento, cuando el deber implica sacrificio y la propia aniquilación de la madre a favor del hijo. La obesidad frente a la flaqueza, el parasitismo negligente, ingenuo si se quiere de Cuba, que acaba con las fuerzas de la “Madre patria”.

Lo infantil se utiliza como esquema que desprecia la autoconsciencia y capacidad de Cuba. La composición se centra en la madre marchita que alimenta un bebé sin rostro, que nos da la espalda, tosco y obeso. Cuba es una masa amorfa y dependiente, que llevará a la ruina a su madre, España, pero también a sí mismo. El peligro de la madre es el desgaste físico, el del niño, la orfandad. Cuba es un ser que necesita abrigo, protección y su comportamiento no le hará más que acabar con quien es su única fuente de cuidados y guía.

España, por otra parte, se encuentra en la disyuntiva que impone su “deber maternal”: la autoinmolación. Cuba es su responsabilidad y no cesará en cumplir el rol que como madre le corresponde: darlo todo por el hijo.

Al contrario de la estampa del *El Motín* que insistía en lo materno como sabio refugio de hijos descarriados, en este caso, se utiliza como patrón de angustia. Pero en ambos casos el reclamo maternal se aprovechó para recalcar el vínculo “natural” entre la península y la isla, para insistir en la obligación y el derecho que le asiste a España sobre Cuba, esta última negligente en su rebelión e incapaz del autogobierno.

A esta imagen podemos homologar las de otras representaciones menos amables de Cuba, que vuelven sobre el tópico de la España desfallecida. En estas, Cuba no se personifica, sino que se traduce como el peligro, animal, que sobrevuela o como el peso, literal, de una responsabilidad que agota a España.



Fig. 3: Diógenes. Camino Del Calvario. **Fuente:** *Don Quijote*. 23 de agosto de 1895, vol. IV, n. 34, p. 2. Lit. Jesús del Valle, 36.

Por otra parte, “Camino al Calvario, de la mano de Diógenes, utiliza el recurso religioso como marco metafórico. La estampa presenta a una mujer blanca de pelo largo y suelto, con un amplio vestido de mangas largas y una aureola sobre su cabeza, que arrastra una cruz con el nombre de Cuba inscrita en ella. A su alrededor, un grupo de hombres, los protagonistas políticos del momento (Sagasta³⁴, Cánovas³⁵...) la azotan, la arrastran y disfrutan de su penuria. La imagen no podría ser más elocuente. La apelación a la tradición pictórica, además, de las escenas del Calvario en la pintura occidental es evidente.

Cuba es una cruz que desgasta a España; de la Madre Patria responsable, a la mártir destinada al calvario. España, femenina, asume el rol de Jesucristo en el camino a su crucifixión. Su representación es ligeramente andrógina y recatada, pero la insinuación de sus senos y curvas bajo el vestido despejan las dudas. Si bien Cuba aparece objetivada, nos interesa por el enfoque que repite la metáfora del sacrificio de España ante el conflicto en Cuba, para el inexplicable goce de sus dirigentes. Cuba es su calvario, su cruz, un peso que no puede soportar, pero del cual tampoco quiere ni debe evitar. Es el sacrificio del mártir, la encrucijada del deber que culmina con la propia muerte. El deber político se homologa con el deber

³⁴ Práxedes Mateo Sagasta (1825-1903) fue siete veces primer ministro de España (1871-72, 1874, 1881-83, 1885-90, 1892 -95, 1897-99, 1901-02).

³⁵ Antonio Cánovas del Castillo (1828-1897), historiador, estadista y primer ministro español, cuya actividad política provocó la restauración de la dinastía borbónica de España.

religioso³⁶.

¿Por qué una figura femenina y no una masculina para representar un momento crucial del martirio de Cristo? ¿Por qué son todos los personajes que la rodean hombres, deformados, caricaturizados, crueles y España una mujer de figura delicada? Las asignaciones de los roles de género se solapan con las convenciones religiosas, que se conjugan a partes iguales en esta imagen. El recurso del mártir y la feminización de la nación encuentran un punto en común en la victimización de la situación de España: el mártir religioso y la mujer víctima como estereotipos se fusionan en esta ilustración. Lo masculino, por otra parte, es agente activo, infiel y demoníaco. Lo religioso se utiliza como recurso metafórico, así como la polaridad de los roles de género de víctima y victimario, de sujetos pasivos y activos. En este caso, Cuba es accesorio, es un “peso”, un objeto, una carga...paradójicamente es protagonista y secundaria a un mismo tiempo.

En esta imagen, y en otras que veremos más adelante, resulta común el empleo de escenas bíblicas para imaginar el conflicto en clave religiosa. El papel colonial de España en el territorio insular se reivindica a través de su rol no ya como misionera solo, sino como la salvadora misma. España es Cristo camino al calvario o ya crucificado, su labor es tan penosa como necesaria, su superioridad, moral, evidente. La Península se sacrifica en pos de todos los que la agreden y no comprenden. Las nociones de una misión superior, del deber, del sacrificio, de la ética religiosa...son útiles para manifestar el “dilema” al cuál se enfrenta España ante la insurrección en Cuba.

El análisis de estas imágenes, desligadas del principal objetivo metodológico del examen de la alegoría de Cuba, es útil para entender la disparidad y heterogeneidad de la representación de la isla en la prensa española. Muchas veces la representación de Cuba no alcanza el coto necesario de dignidad para merecer una personificación. Las alegorías de la isla, cuando finalmente aparecen, han de ser entendidas no como excepcionales, pero al menos sí cargadas de un valor mayor por ser la propia Metrópoli quien brinda el favor de la “humanización alegórica” del territorio cubano.

³⁶ Estas imágenes son importantes para matizar las afirmaciones sobre la negligencia de la prensa sobre el asunto de la guerra en Cuba. Las perspectivas no fueron siempre triunfalistas, ni negligentes, y se observa cómo se realizan distinciones entre las arengas favorables a la guerra de la clase política dirigente y el coste real que esto significaba para el pueblo de España.

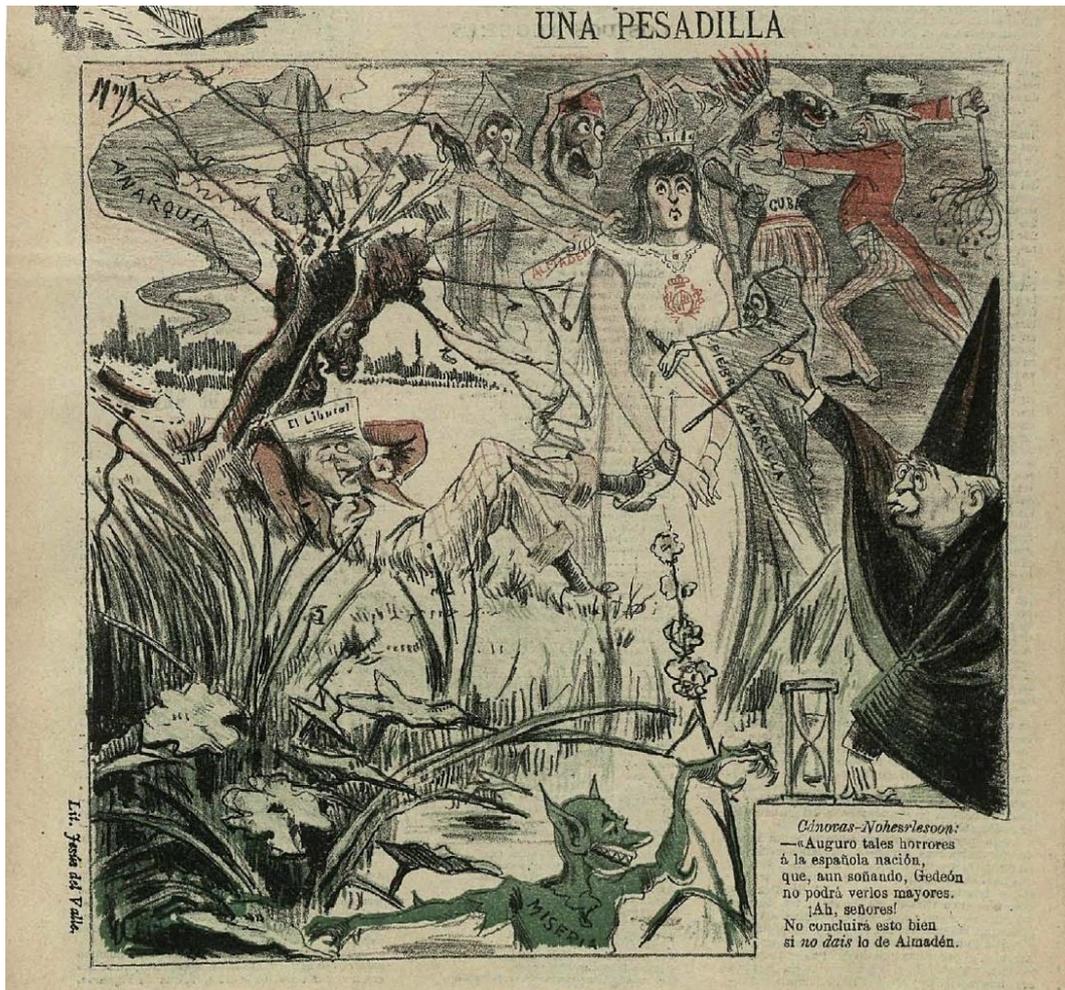


Fig. 4: Moya. Una Pesadilla. Fuente: Gedeón. 13 de agosto de 1896, vol. II, n. 40, p. 1.

La siguiente caricatura es de *Gedeón*, uno de los periódicos más agudos y satíricos de la época. Con la firma de Moya, la escena. “Una Pesadilla” de 1896, es una proyección compleja, sobrecargada incluso, de personajes, alusiones y metáforas. Identificamos a una mujer, vestida de blanco con el escudo real español sobre su pecho y con corona sobre su cabeza, como España. Mira desconfiada hacia arriba, con una mueca en su boca y las manos cruzadas, que aún sin estar atadas lo simulan y permanecen inmóviles. España está rodeada, acechada prácticamente, por un sinnúmero de personajes y situaciones casi dantescas. Los fantasmas de Almadén, de la anarquía, de la fiebre amarilla y el diablo de la miseria la acosan. Un mago, en la esquina inferior izquierda de la imagen, al parecer Antonio Cánovas, encanta a una serpiente que roba el sombrero de un joven, “El Liberal”, encantado quizá también, que duerme ajeno al siniestro panorama que le circunda. Un reloj de arena alude, probablemente, a una especie de cuenta regresiva que juega en contra de España sin duda alguna. Múltiples son las referencias a diversas situaciones y posturas políticas del acontecer español de la época. En torno a España se aglomeran los males que afectan su vida política y social. Sin embargo, en este caso nos enfocaremos solamente en la presentación de uno de estos “males”: el de Cuba.

A la izquierda de la imagen, y he aquí la porción que nos interesa, una joven con penacho y falda de plumas, con el nombre de Cuba en su cintura, está inmovilizada entre dos hombres que la agarran y azotan. Un hombre, negro, insurrecto, con sombrero alado, aprisiona a la joven por detrás, mientras que el Tío Sam la toma por el cuello con una mano y con la otra está a punto de atizarla con un látigo. La guerra de Cuba, en pleno auge en aquel entonces, es problema primordial que afecta a España y a Cuba a un mismo tiempo. La escena del conflicto insular no establece un diálogo directo con la figura de España, superada por todo lo que la rodea, no obstante, ocupa un lugar prioritario en el concierto de problemas que aquejan a la Metrópoli. Las únicas dos mujeres de la escena, España y Cuba, aparecen inmovilizadas, física y contextualmente, víctimas de todas las perversidades masculinas que las acosan.



Fig. 5: Moya. El Principio Del Fin. Fuente: Gedeón. 10 de septiembre de 1896, vol. II, n. 44, p. 1.

Esta otra caricatura de Moya, “El principio del fin” resulta peculiar en tanto aparece una protagonista muchas veces omitida, Filipinas. Los conflictos militares en los reductos coloniales españoles estallan en Cuba, Puerto Rico y Filipinas casi al unísono, sin embargo, el protagonismo de la llave del Golfo en las preocupaciones

peninsulares es incuestionable³⁷. No obstante, en algunas ocasiones, como en esta imagen, se extiende a la mirada más allá del Caribe y se ponen en paralelo los problemas que las diversas colonias están suponiendo para España.

En este tipo de ilustraciones resulta más evidente aún la caracterización estereotipada que de cada región se establece, para su pronta identificación. En primer plano, dos jóvenes yacen en el suelo. Una de ellas, la citada Filipinas, lleva un vestido estampado de flores, escotado y con los hombros al descubierto, pelo recogido y piel oscura. Agarra con su mano un arma blanca y va descalza. La otra joven, Cuba, va con penacho de plumas sobre su cabeza, falda de plumas y pecho al descubierto. Va descalza también. Sostiene una espada, mientras parece arrastrarse desfallecida por el suelo. De su espalda sale un hilo humeante, de lo que parece ser un disparo de la pistola del Tío Sam, de pie, que mira desconcertado la escena. Con una mano sostiene el arma de fuego, con la otra un látigo, mientras se toca la cabeza con gesto de estupor. En la parte superior, la escena es española: la situación de Almadén, las actas de Madrid y el juego político de Sagasta y Cánovas, ajenos a lo que pasa a sus pies.

Este grabado propone una visión interesante de Cuba, relacionada con la tradición alegórica para caracterizar al continente americano. Existieron distintas opciones iconográficas para la representación de Cuba y una de ellas fue la de la “india americana”³⁸.

Este tipo se remonta a la tradición que se consolidó en el siglo XVI, a la luz de los nuevos viajes de exploración y conquista. La Alegoría de América fue el símbolo que completó, para los europeos renacentistas, el modelo de un mundo sostenido por cuatro pilares: Europa, África, Asia y América, de los cuales, la primera, era líder indiscutible. Las ediciones de obras cartográficas y mapamundis renacentistas venían ilustradas con imágenes de los Cuatro Continentes, como parte del proceso de cambio, adaptación y asimilación en todas las órdenes de conocimiento que supuso “el descubrimiento del Nuevo Mundo”. Cuando el geógrafo y cartógrafo flamenco Abraham Ortelius (1527-1598) encabezó su *Theatrum Orbis Terrarum* (1570) con la alegorización de los continentes que representaba, sentó las bases de una tradición secundada luego por editores y cartógrafos de su tiempo y de siglos posteriores³⁹. Con la publicación en 1593 del famoso tratado de *Iconología* de Cesare Ripa, el repertorio queda fijado. En palabras de Ripa, América es:

³⁷ Sorprende la escasa presencia, no solo en las imágenes aquí descritas, sino en todas las consultadas, de referencias a la isla de Puerto Rico.

³⁸ Resulta curioso cómo, según veremos más adelante, en las imágenes de las revistas estadounidenses no se representa nunca a Cuba bajo el prototipo de “india”. La razón puede estar en que tal propuesta unificaba a ambas naciones en un pasado precolombino y las podría ubicar en un mismo continuum histórico, puesto que Estados Unidos también se representó bajo los rasgos de una princesa india durante su etapa colonial y en sus primeros años republicanos. Tal concepción no concordaba, probablemente, con los ánimos de diferenciación y de superioridad que la visión estadounidense deseaba proyectar sobre Cuba.

³⁹ HERNANDO, Agustín. Retórica iconográfica e imaginación geográfica: los frontispicios de los atlas como proclamaciones ideológicas. *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*. 2009, n. 51, pp. 353-369.

“Mujer desnuda y de color oscuro [...] Sus cabellos han de aparecer revueltos y esparcidos, poniéndosele alrededor de todo el cuerpo un bello y artificioso ornamento, todo él hecho de plumas de muy diversos colores. Con la izquierda ha de sostener un arco, y una flecha con la diestra, poniéndosele al costado una bolsa o carcaj bien provista de flechas [...] bajo sus pies una cabeza humana traspasada [...] En tierra y al otro lado se pintará algún lagarto o un caimán de desmesurado tamaño. [...] La corona de plumas es el adorno que suelen utilizar más comúnmente [...] El cráneo humano que aplasta con los pies muestra bien a las claras cómo aquellas gentes, dadas a la barbarie, acostumbran generalmente a alimentarse de carne humana”⁴⁰.

Este modelo fue decisivo en los modos en que América fue imaginada y se imaginó luego a sí misma ya independiente, puesto que, desde entonces, los artistas europeos se apoyaron en este esquema para representar a América en diferentes contextos, soportes y ocasiones⁴¹.

En el caso de la caricatura que nos ocupa, se vuelve sobre este signo para asumir la personificación de Cuba. La alegoría de América, tanto en el período colonial como durante las independencias y repúblicas hispanoamericanas, fue útil no solo para representar la totalidad del continente, sino a los territorios y reinos específicos. La alegoría de América en estas situaciones se aprovechaba como espejo metonímico que permitía aludir a una zona determinada, citando al gran espacio que era América.

Cuba se “indigeniza” y se marca con la distinción de lo exótico que, aunque accesorio, pues a grandes rasgos es una representación “blanqueada” de lo indígena, la ubica en el espacio de lo diferente y lo marginal. El énfasis excesivo en la iconografía de lo indio subraya la condición de otredad, de lo “salvaje y rudimentario” de Cuba, como valores negativos asociados frecuentemente a las poblaciones originales de América en esta época.

El uso de lo negro, lo indio o lo blanco para definir a la colonia fija niveles desiguales en la jerarquización que se desea establecer en las relaciones de poder, invocando distintos valores morales y culturales asociados a estas categorías.

Lo indígena encarna parte de ese mito del buen salvaje, ingenuo, vulnerable y bárbaro, pero en alguna medida puro, que se encuentra ante el peligro de lo blanco. La femineidad de esta alegoría acentúa su fragilidad, en una escena donde es la víctima irremediadamente.

Cuba, y también Filipinas, son frágiles, están exhaustas, vencidas, a merced de la ineptitud traicionera del Tío Sam. Igual de exóticas, de sensuales, de incivilizada, de incapaces. Quienes podrían hacer algo, hombres, españoles, se diluyen en juegos políticos y piraterías internas. Es el principio del fin...para España, tan ausente como presente en esta representación.

⁴⁰ RIPA, Cesare. *Iconología*. II. Madrid: Akal, 2002, pp.108-109.

⁴¹ CHICANGANA-BAYONA, Yobenj Aucardo. La india de la libertad: de las alegorías de América a las alegorías de la patria. *Estudios de Filosofía Práctica e Historia de las Ideas*. 2011, vol. 13, n. 1, pp. 17-28.



Fig. 6: El Paraíso Autonomista. **Fuente:** *Don Quijote*. 7 de enero de 1898, vol. VII, n. 1, p. 2.

En 1897 se le otorga a Cuba la autonomía⁴², como paliativo político que aspiraba calmar los ánimos belicosos. Tal propuesta se observó desde la prensa madrileña con recelo y quejas, puesto que se concibió como una concesión innecesaria que solo aceleraría la pérdida de la isla.

En una crítica mordaz al autonomismo, “El paraíso autonomista”, en *Don Quijote* en 1898, muestra una mujer blanca, con el pelo suelto y la mirada cansada, recostada al tronco de un árbol. El vestido se le cae lentamente, y deja prácticamente su pecho al descubierto. Por el tronco desciende una serpiente que con el rostro de Segismundo Moret le acerca la manzana del pecado con el nombre de “Autonomía”.

Nuevamente, el marco religioso sirve como procedimiento expresivo. Cuba, pérfida, como Eva, vuelve a ser engañada por una serpiente que, no obstante, tiene el rostro, masculino, del capitán que lideró la decisión política. Joven sensual, semidesnuda, despojada de toda distinción y blanca, Cuba vuelve a ser el blanco de engaños que la llevarán a su ruina, y con ella, a todos, o lo que quiere decir lo mismo, a España.

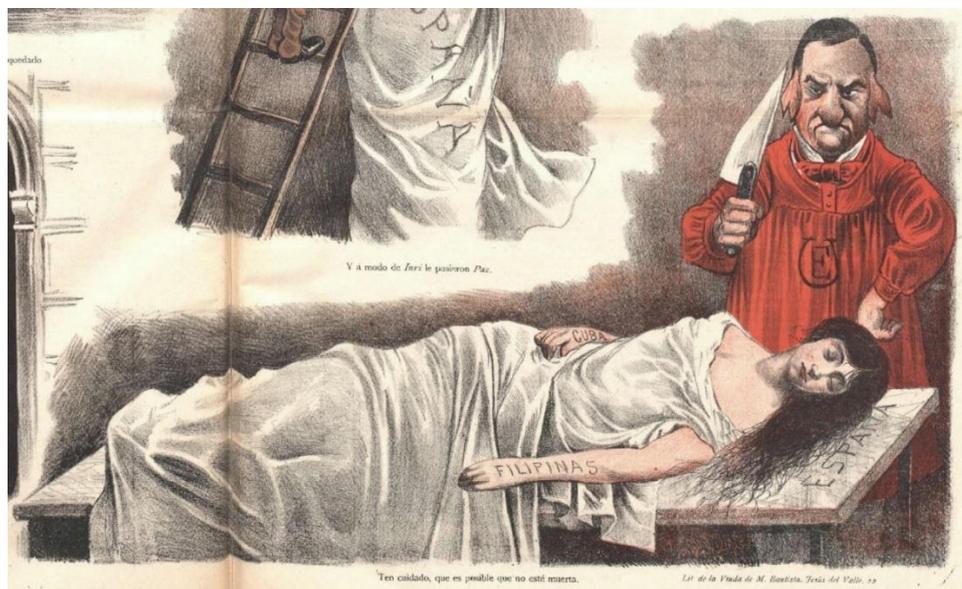


Fig. 7: Ten Cuidado, Que Es Probable Que No Esté Muerta. **Fuente:** *Don Quijote*. 15 de julio de 1898, vol. VII, n. 28, p. 2.

⁴² La Carta Autonómica de Cuba (1897) fue otorgada, siendo por cuarta vez Presidente del Consejo de Ministros el liberal Práxedes Mateo Sagasta (1897-99), mediante Real Decreto suscrito el 25 de noviembre de 1897 por la Reina Regente María Cristina de Habsburgo-Lorena en nombre de su hijo, Alfonso XIII de España. Fue hecho público en la Gaceta de Madrid el 28 de noviembre de aquel año, y en la Gaceta de La Habana el 19 de diciembre. Su principal instigador y redactor fue el político liberal Segismundo Moret.

El texto completo de la Carta Autonómica se encuentra disponible en el sitio web de la Biblioteca Nacional de España. Disponible en <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000042883&page=1>>. Un análisis crítico de la postura de la prensa madrileña en los artículos de ALONSO DE LA CALLE, Ricardo. La concesión de la autonomía colonial a Cuba en 1897: una visión desde la prensa madrileña. *Espacio Tiempo y Forma. Serie V, Historia Contemporánea*. Ene. 2009, vol. 21, pp. 289-314 y de SÁNCHEZ ANDRÉS, Agustín. Entre la espada y la pared. El régimen autonómico cubano, 1897-1898. *Revista Mexicana del Caribe*. 2003, vol. VIII, n. 16, pp. 7-41.

A mediados de 1898 el espejismo imperial español se acercaba a su fin. Pero la reticencia a la derrota era un hecho. En las imágenes españolas las escenas pueden ser violentas, pero solo en potencia. Un abuso, un ataque, un desmembramiento...todo ocurre en un futuro, que no por inminente, nos parece lejano. Podría pasar lo peor, previsiblemente, pero el giro de los acontecimientos podría también ser otro, más favorable quizás según la situación planteada. Y en esta posibilidad se apoyan muchas veces para producir una imagen compleja, conflictiva incluso, que contrapone valores y deseos entendidos como opuestos.

En este grabado, una mujer yace en una mesa con el nombre de España, con sus ojos cerrados, un vestido blanco y cubierta por una sábana. Lleva los nombres de Cuba y Filipinas en sus brazos. De pie, un hombre-cerdo, McKinley⁴³, vestido con un traje rojo de mangas largas, sostiene un cuchillo con el ceño fruncido y dispuesto, al parecer, a cercenar las extremidades de la joven España. La estampa presenta un signo común: el complejo de castración. Cuba y Filipinas son parte del cuerpo de España, a punto de ser cortado. España se desmiembra, literal y metafóricamente. Relacionado con la esencia imperial de la nación española, Cuba y Filipinas se sentían como propias, por lo que en este caso su representación se integra al cuerpo de España, al cual pertenecen indisolublemente. Su independencia no es más que el desgajo de dos miembros, inertes, que dejarán a España desvalida y discapacitada⁴⁴.



Fig. 8: ¿Quién Se La Llevará? Fuente: *Don Quijote*. 21 de octubre de 1898, vol. VII, n. 41, p. 2.

⁴³ William McKinley (1843-1901) fue el vigésimo quinto presidente de los Estados Unidos y bajo su mandato Estados Unidos le declara la guerra a España en 1898.

⁴⁴ La metáfora de la amputación fue una forma de vivir la pérdida colonial muy común en esta época. Véanse las palabras de Rubén Darío, luego de finalizada la guerra: "No está por cierto España para literaturas, amputada, doliente, vencida; pero los políticos del día parece que para nada se diesen cuenta del menoscabo sufrido". DARÍO, Rubén. *Visiones de España*. En: *Viajeros hispanoamericanos en Madrid*. Madrid: Sílex Ediciones, 2004, p. 90.

Para las fechas, la pérdida de Cuba para España era ya casi un hecho. Y al respecto se pronuncia la prensa. ¿Quién se la llevará? se pregunta esta caricatura en *Don Quijote*, porque ha de llevarse a alguien. Una joven, blanca, con un vestido blanco también y rasgado, lleva sobre su cabeza una diadema con el nombre de Cuba. Trata de escaparse, con expresión de espanto, descalza y con grilletes, de las manos de dos hombres que la tienen agarrada por las muñecas. El dúo en confabulación del Tío Sam y del Negrito forcejean con ella: el primero, un hombre maduro, de cuerpo amorfo y lascivo, el segundo de rasgos grotescos y mirada perversa, lleva su ropa de insurrecto, raída y sucia. Todos van descalzos menos el Tío Sam. ¿Quién se la llevará? ¿El bandolero negro mambí o el imperialista oportunista? Esta caricatura acude, nuevamente, al tema del abuso sobre una figura femenina. Cuba está a merced de ambos personajes y su suerte será fatídica en cualquiera de los casos. Su ultraje es inevitable.

El negro, recurso habitual para identificar al sector separatista cubano, es sinónimo del lado más cruel de lo salvaje: crueldad, irracionalidad, impulsos primarios incontrolables...y un largo etcétera de barbarismos. La campaña en la colonia antillana no se presenta como un fenómeno “cubano”, sino como un levantamiento de un sector muy particular de la población: los negros. Un sinnúmero de caricaturas utiliza el estigma del negro, el peligro de una guerra de razas, de una sublevación donde los negros tomen el poder, para caracterizar a la guerra en Cuba⁴⁵.

La imagen arquetípica del negro presente en estas estampas españolas conjuga diversas tradiciones provenientes de las artes escénicas del personaje del “negro” de diferentes contextos. Los *Minstrel Show* en los Estados Unidos, el personaje del “negrito” en el teatro vernáculo cubano y los payasos “negros”⁴⁶, entre otras manifestaciones, participaron en la conformación de la imagen del “negro” actuado y visto solo por y para blancos. La iconografía resultante de la definición del “negro

⁴⁵ Tal como se ve en la imagen de *El Motín* de 1895, “Una merienda de negros” (“Lo que sería Cuba si triunfase la insurrección: una merienda de negros”. *El Motín*, 30 de marzo de 1895), la insurrección cubana se presenta en España como un movimiento de tintes criminales y salvajes, protagonizados principalmente por negros, irreductiblemente bandoleros. La esencia de Cuba es hispana, víctima de estos elementos separatistas que, en confabulación con los Estados Unidos, la llevarán a su ruina y, junto con ella, a España. Una guerra de razas se proclamó en repetidas ocasiones, tanto en Cuba como en España, como el mayor peligro del separatismo en Cuba.

⁴⁶ Los *Minstrel Show* fueron una forma de teatro popular que alcanzó gran popularidad en el público estadounidense del siglo XIX. Su característica más evidente era que los actores blancos se pintaban la cara de negro para imitar al negro y su cultura. Fue una de las manifestaciones que de forma más fehaciente fijó e influyó en el modo de representar al negro no solo en Estados Unidos, sino en Europa y América Latina. LEMONS, J. Stanley. *Black Stereotypes as Reflected in Popular Culture, 1880-1920. American Quarterly*. 1977, vol. 29, n. 1, pp. 102-116; NEDERVEEN PIETERSE, Jan. *White on black: images of Africa and Blacks in Western popular culture*. [S. l.]: Yale University Press, 1992.

Unos años antes del primer espectáculo *Minstrel* en los Estados Unidos, Francisco Covarrubias, uno de los fundadores del teatro vernáculo cubano, introduce el primer personaje que luego se conocería como “el negrito” en una obra teatral. Un actor blanco, con el rostro pintado de negro, imitaba, de forma burlesca, lo que en aquel momento se entendía como propio a los negros de entonces. LEAL, Rine. *Breve historia del teatro cubano*. La Habana: Ed. Félix Varela, 1980, p. 21.

Este tipo de divertimento, que tenía como eje el *blackface*, sirvió para configurar la imagen, deformada y caricaturesca, que se convirtió en un prototipo fijo del negro a ambas orillas del océano Atlántico.

cómico y escénico”, presente en el teatro, el circo, carteles y grabados, está muy relacionada con la imagen del negro que aparecen en las caricaturas españolas: un negro de piel muy oscura, boca grande, de labios gruesos y rojos, y ojos muy blancos.

El Tío Sam, por otro lado, es el blanco vil estadounidense, el injerencista depredador y esclavista que la azotará con su látigo, así como antaño golpeaba a sus esclavos. La figura del Tío Sam sosteniendo un látigo es común en muchas de estas imágenes, con lo que se subraya su condición de castigador cruel.

La presunción de un ataque, de una posible naturaleza sexual, es el esquema mediante el cual se ubican convenientemente cada uno de los personajes. En esta representación, la retórica de la violación sirve de recurso para acentuar la vulnerabilidad de la víctima, Cuba, y la brutalidad de sus agresores, negros separatistas y el interventor norteamericano. La nación cubana será potencialmente violada, como de alguna manera casi lo fue en la estampa de *Don Quijote* de 1895 por el yankee.



Fig. 9: ¡Todo Se Ha Perdido! Fuente: *Don Quijote*. 2 de diciembre de 1898, vol. VII, n. 47, p. 2.

Esta última caricatura es la sentencia de una guerra que llegaba a su fin, infortunado e indeseado para España. Una mujer vestida con una amplia túnica blanca, con velo y corona, se cubre la boca con un pañuelo, mientras llora sobre una

tarja que lleva los nombres de Cuba, Filipinas y Puerto Rico.

La imagen evoca la presencia mediante la ausencia: los cuerpos enterrados, ocultos, perdidos... de las colonias. El desconsuelo de la matrona peninsular no puede ser mayor: las colonias han dejado de serlo, al menos para España, y por ello desaparecen y se desvanecen de un mundo que se quiere ibérico. Si no son posesiones, no son nada.

7.2. La imagen de Cuba en la prensa estadounidense



Fig. 10: Some Time in the Future. **Fuente:** DALRYMPLE, Louis. *Puck*. 10 de julio de 1895, vol. 37, n. 9577, pág. central.

La primera estampa en la que aparece Cuba representada como una mujer en *Puck* es en "Some time in the future", de julio de 1895. Una joven vestida como maja española, sentada sobre un tronco, llora desconsoladamente, mientras un lascivo Tío Sam⁴⁷ la consuela en medio de un paraje tropical. Al fondo un soldado cubano y

⁴⁷ El Tío Sam se convirtió, en el siglo XIX, en el icono por excelencia de la nación estadounidense. Según un artículo de la *New York Gazette* de 12 de mayo de 1830, algunos soldados de un campamento en la ciudad de Troy, Nueva York creyeron que las letras "U.S." (United States) selladas sobre paquetes de provisiones correspondían a las iniciales del encargado de inspeccionarlas, "Uncle" Sam Wilson. A través de la tradición popular la expresión sobrevivió como designación del gobierno estadounidense.

Las primeras figuras representativas de los Estados Unidos incluían a personajes tales como *Brother Jonathan*, utilizado por la revista *Punch*. Sin embargo, estas primeras personificaciones fueron sobrepasadas por la del Tío Sam en la época de la Guerra Civil. La figura del Tío Sam encarnaba el orden federal promovido por Lincoln frente a la confederación del sur. Además, se trataba de un personaje más respetable que Jonathan, cuyas raíces cómicas le hacían preferido de los caricaturistas ingleses para seguir presentando despectivamente a los Estados Unidos.

otro español están tumbados en el suelo con las espadas rotas, sobresaltados y agitados después de una aparente lucha.

Primero, fijémonos en el escenario donde transcurre el acto. El espacio es un espacio rural, o más bien, costero, en el cual predomina la vegetación, el mar, las palmeras, la claridad del cielo y la evidencia de un buen y magnífico tiempo. El marco de representación de los hechos parte de una visión idílica y estereotipada del exotismo del paisaje caribeño de la isla de Cuba, distante de la realidad de la guerra desarrollada en el interior de los campos y ciudades de Cuba. Tal como en las imágenes españolas la ruralización y exotización de la isla responde al interés de confinarla a un sitio retirado de los límites de la civilización moderna y urbana. Una fracción de la geografía insular se toma como referencia total de la isla para hacer énfasis en el carácter insular, caribeño, costero, soleado, de naturaleza primitiva y salvaje. Pero, más importante quizás aún en esta referencia reiterada a la parcela del litoral isleño es la alusión a la cercanía geográfica de las costas cubanas a las costas estadounidense. La presencia de la costa será una constante en las gráficas norteamericanas, en clara mención al condicionante del espacio como recurso legitimador de la intervención en la guerra.

En estas tempranas ilustraciones, la representación de Cuba desde un punto de vista racial y cultural reviste todavía cierto halo de decoro y dignidad. Las pistas de especificidad “criolla” la ofrecen el marco de la flora tropical, del paisaje exótico que la ubica, no obstante, en lugar lejano y diferente al “mundo civilizado”.

En cuanto a los personajes de la escena, Cuba se representa como una joven vestida con el traje “típico de España”: la maja. El exotismo insular del paraje se conjuga con la visión estereotipada de España, de abanico, mantilla y flor en el cabello. El objetivo: resaltar la ascendencia hispana de la Isla, una Cuba blanca de orígenes europeos que sufre ante la devastación de la guerra.

La joven, de curvas voluptuosas, llora afligida, ante un Tío Sam, representación de Estados Unidos, que seca sus lágrimas. El drama repite los esquemas de las historias de viudas desconsoladas o de jóvenes sin futuro que encuentran refugio en un prometedor señor burgués que les puede asegurar su porvenir. Cuba es una mujer afligida, vulnerable e indefensa, Estados Unidos es la garantía de un mañana seguro que puede curar las heridas y restablecer el orden. En este grupo los juegos de seducción son evidentes: la fragilidad de una Cuba que seduce y busca la ayuda que no puede proporcionarse y el oportunismo lascivo de Estados Unidos que ve la posibilidad de satisfacer sus deseos.

Al fondo, la razón del desasosiego de Cuba: la guerra librada entre los insurrectos cubanos y los soldados españoles que desangra a la Isla, y que culmina

En los años posteriores al fin de la guerra, el Tío Sam alcanza su forma icónica en el seno de las revistas ilustradas que constituyeron los principales receptáculos del humor gráfico hasta 1885: *Frank Leslie's Illustrated Newspaper*, *Vanity Fair*, *Harper's Weekly*, *Puck*, *Judge*...

Para más información véase JIMÉNEZ-VAREA, Jesús. Uncle Sam: imagen emblemática y personificación patriótica de Estados Unidos de América. En: CHECA GODOY, Antonio y RAMÍREZ ALVARADO, María del Mar (ed.). *Visiones de América: comunicación, mujer e interculturalidad*. [S. l.]: Net Biblio, 2008, pp. 23-48.

con la destrucción de ambos bandos sin ningún tipo de beneficio para el país. La insurrección es un mal comparable al dominio español. Ambos destruyen a la isla en igual magnitud.

Esta imagen, si bien presenta a Cuba como una personificación de una nación, y con ello le otorga cierto status de soberanía y autodeterminación, al definirla mediante ciertos estereotipos culturales, geográficos y de género simplifica su situación. Cuba se define a partir de la victimización y de su incapacidad de hacer frente a sus problemas sin la ayuda, no menos oportunista, de los Estados Unidos.

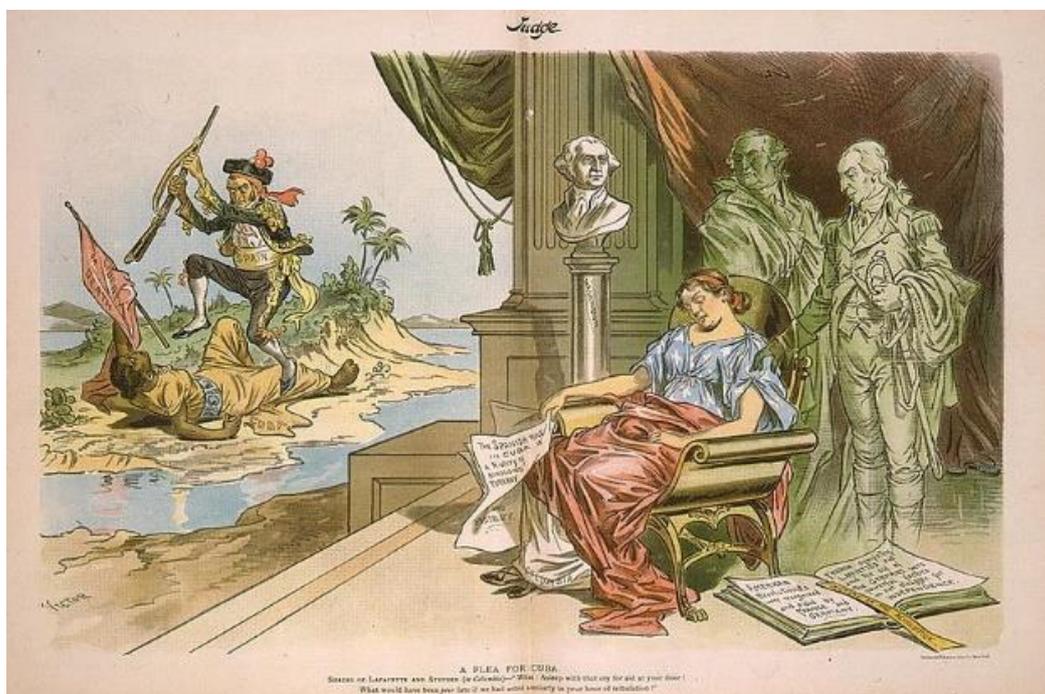


Fig. 11: A Plea for Cuba. Fuente: GILLAM, F. Victor. *Judge*. 19 de octubre de 1895, vol. 29, pp. 248–49.

La presente estampa de la revista *Judge*, “A plea for Cuba”, es una de las primeras en asumir el deber auxiliador de los Estados Unidos con el problema de Cuba. Recostada y dormida, Columbia permanece ajena a la escena de ultraje que en un territorio cercano ocurre. Un hombre blanco y con traje de torero está a punto de golpear con un rifle a una joven negra, indefensa, derrumbada sobre el suelo. Él lleva el nombre de “Spain” en su cintura, ella el de “Cuba” en la falda de su vestido. En medio de un paraje costero, el suceso transcurre sin más agentes. Lo peor parece inevitable.

Al frente, y en un primer plano, Columbia⁴⁸, adormilada como en una escena romántica de la siesta femenina, es requerida por el militar francés Lafayette⁴⁹ y el alemán Steuben⁵⁰, quienes insisten en despertarla de su letargo. En la mano de Columbia, un escrito reza "The Spanish rule in CUBA is a history of bloodshed TIRANY and BRUTALITY". Los roles son precisos: España cruel y malvado, Cuba víctima desamparada y Estados Unidos la esperanza de la intervención magnánima y solidaria.

El despertar de un letargo de injusticia se reserva a los Estados Unidos, indudable protagonista de esta representación. Es un reclamo de ayuda para Cuba, tal como las naciones de Francia y Alemania, encarnadas en las figuras de los generales fantasmales, habían servido al logro de la independencia de las otrora Trece Colonias. Conviene destacar que el auxilio no es pedido explícitamente, sino que es un "deber histórico" el que obliga a los Estados Unidos a intervenir en el asunto de Cuba, tan próxima además a sus propias costas.

Cuba es negra, como no lo es nadie más en la composición. Vestida con ropas humildes, va descalza, lleva un collar de bolas y el pelo rizo recogido. El uso de lo negro va a oscilar entre diferentes variantes en las estampas estadounidense en las cuales no se puede determinar una línea continua. En este caso, lo negro, en su forma femenina, además, sirve para acentuar la diferencia, la incapacidad, el desvalijo económico y la fragilidad, y la disponibilidad ante el ataque físico, incluso sexual. Si en España el Negro, siempre masculino, es sinónimo de violencia e irracionalidad, en este caso, su versión femenina funciona como catalizador de lo vulnerable, de lo inerte y, sobre todo, de lo que puede ser subyugado.

La mirada de Cuba es de desesperación, miedo e impotencia. El mundo puede desplegar sobre ella toda su maldad (España) o bondad (Estados Unidos), pero en ambos casos está indefensa ante un destino que parece implicar su sacrificio: Libertad o Muerte.

Tal como veíamos en las caricaturas españolas, el abuso del hombre sobre la mujer se utiliza como recurso para resaltar lo más vil del enemigo. Cuba sigue siendo un cuerpo sometido, potencialmente ultrajado, en esta ocasión por la Metrópoli. Resulta notable como en esta composición, y en las siguientes, España nunca es femenina, ni siquiera como recurso de burla. La feminización de los

⁴⁸ El emblema más original, popular y duradero de los Estados Unidos inspirado en la mitología clásica fue "Columbia". Esta fue una personificación poética de los Estados Unidos derivada del nombre de Cristóbal Colón. No está claro cuándo y dónde se utilizó por primera vez el nombre. Se usó tempranamente en representaciones visuales de finales del siglo XVIII y sobrevivió a lo largo del siglo XIX, compartiendo escena con las versiones alegóricas masculinas de los Estados Unidos, como símbolo de la libertad y de la nación norteamericana. MCCLUNG FLEMING, E. *From Indian Princess...* Op. cit., pp. 59-66.

⁴⁹ Marie-Joseph Paul Yves Roch Gilbert du Motier, marqués de La Fayette (1757-1834) peleó por los Estados Unidos en la Guerra de independencia contra el Imperio británico como general, y en la cual fue considerado uno de los héroes.

⁵⁰ Friedrich Wilhelm Ludolf Gerhard Augustin von Steuben, también conocido como Barón von Steuben (1730-1794) fue un oficial prusiano que pasó al servicio del rey de Francia Luis XVI y combatió durante la guerra de la Independencia de los Estados Unidos al lado de George Washington.

personajes masculinos ha sido un esquema recurrente en la sátira para ridiculizar al aludido. Sin embargo, aquí interesa, más que ridiculizarlo, hacer hincapié en la magnitud de su maldad que no deja espacio a la burla, a lo ridículo, sino a la indignación ante una injusticia que requiere la intervención de los Estados Unidos. Por ello, España es siempre tan vil como masculina.

De esta manera, si dividimos la imagen a partir de un eje horizontal imaginario, tenemos que a la parte inferior le corresponde la pasividad yacente y a la superior la actividad erguida y ágil. Abajo se agrupan las figuras femeninas de Cuba, víctima desamparada a punto de ser golpeada y la de Columbia, indiferente y soñolienta. Encima el cruel español, el ilustre busto de Washington y las dignas figuras fantasmales de Lafayette y Steuben. La acción es indudablemente masculina, la pasividad, femenina.



Fig. 12: The Cuban Melodrama. **Fuente:** TAYLOR, Charles Jay. *Puck*. 3 de junio de 1896, vol. 39, n. 1004, p. 1.

Por su parte, "The Cuban Melodrama" de 1896 es una imagen con una menor complejidad iconográfica y una acentuación mucho más evidente del conflicto bélico en clave de género. Una Cuba joven, de pelo suelto y ondulado, vestida con harapos, arrodillada y clemente, se refugia en el Tío Sam, héroe noble, que con gesto altivo y desafiante reta al bandido español, personificación de España, a aproximarse a Cuba. Esta imagen ofrece ya un mensaje mucho más agresivo y directo que la anterior. España se sataniza, un "típico bandolero", obeso, barbudo y envejecido que acecha a Cuba, joven hermosa y sensual, desaliñada y pobre, que se arrodilla en una pose sexualmente sugerente ante su protector, Estados Unidos. La herencia hispánica se desvincula de Cuba, pues se pretende envilecer al gobierno español y victimizar nuevamente a una Cuba indefensa. Cuba se representa en harapos, ligada a la cultura independentista por la bandera que aparece en sus ropas; su pelo suelto y su cuerpo generoso denotan sensualidad: Cuba es una nación pobre pero apetecible. Estados Unidos es su protector, y Cuba se pliega ante él y la mano del Tío Sam sobre su cabeza aluden a la posesión de este sobre aquella.

Una interesante observación realiza Miller sobre esta imagen respecto a la decisión del dibujante Charles Jay Taylor en la caracterización del Tío Sam:

"Taylor mocks the Anglo-Saxon hero, effeminized in Elizabethan costume, in his role as her defender. Although American men may have envisioned themselves as protectors of the Cuban damsels in distress, Taylor's satirical tone highlights the iconic tension: Is the seducer the American hero or the Cuban enchantress? Who is wielding the power?"⁵¹.

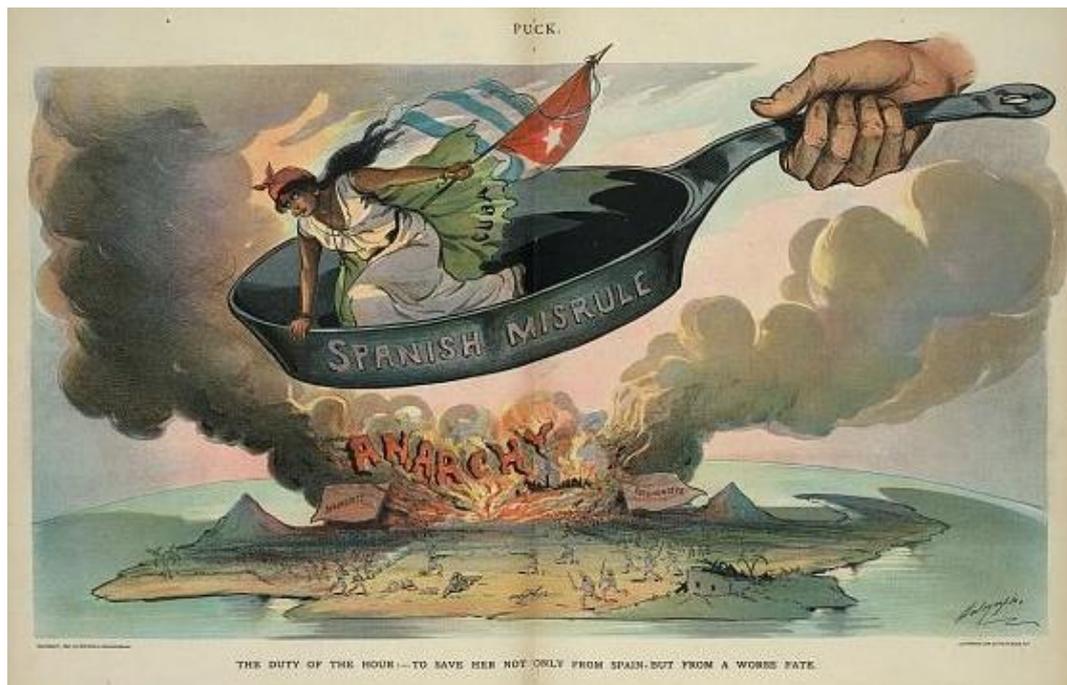


Fig. 13: The Duty of the Hour; - to Save Her Not Only from Spain, but from a Worse Fate. **Fuente:** DALRYMPLE, Louis. *Puck*. 4 de mayo de 1898, vol. 43, n. 1104, pág. central.

⁵¹ MILLER, Bonnie M. *From liberation to conquest: the visual and popular cultures of the spanish-american war of 1898*. [S. l.]: University of Massachusetts Press, 2011, p. 29.

En "The Duty of the Hour" se repite el esquema de salvación del infortunio de Cuba, pero ya aquí se enfatiza sobre otro enemigo hasta el momento no tan explícito: los mambises⁵² cubanos.

De una sartén, salta la joven Cuba, mestiza y de ropas humildes, con pañuelo rojo sobre su cabeza enarbolando la bandera de Cuba. Su indumentaria remite a la tradicionalmente usada por esclavas domésticas y negros libres de la Cuba colonial. Debajo, el fuego que la atiza. Envuelta en llamas, la palabra "anarquía" predomina el paisaje de lo que parece ser un campamento militar caótico y devastado, que enfrenta a los ejércitos de los "Autonomist" contra los "Insurgents". Una mano sostiene la sartén por el mango y la joven parece abalanzarse sobre una situación sin salida.

La estampa es ejemplo de las modulaciones que respecto a la guerra de Cuba se manejan en los Estados Unidos. Ya desde la temprana caricatura de 1895, los insurrectos cubanos aparecen como un elemento ajeno a Cuba, causa de su ruina, junto al español. La guerra, y una eventual independencia, solo le traerá el caos a la isla. Estados Unidos ha de intervenir, no solo para librarla de España, sino de un destino peor: de sí misma. Nuevamente, el género, el color de la piel y la humildad de las ropas insisten en la incapacidad de Cuba para su autogobierno.



Fig. 14: It's Got to Be Sooner or Later - and It Looks like 'Sooner'. **Fuente:** DALRYMPLE, Louis. *Puck*. 27 de abril de 1898, vol. 43, n. 1103, pág. central.

⁵² El historiador cubano Fernando Ortiz destaca que "Mambí" es un vocablo de origen africano que proviene del *mbi* bantú, que quería decir insurrecto, bandido, criminal, revoltoso, infame. Primero lo utilizaron los españoles en Santo Domingo para designar a los que contra el gobierno se levantaron y luego para los separatistas cubanos. A pesar de su intención despectiva, en Cuba el apelativo se asumió como honroso para designar a las tropas insurrectas. ORTIZ, Fernando. Prólogo. En: *La tierra del mambí*. La Habana: Cultural S.A., 1930.

En la ilustración, “It’s Got to Be Sooner or Later - and It Looks like ‘Sooner’”, la pareja del Tío Sam y Cuba observa el naufragio de un barco español. El Tío Sam sostiene la mano de la joven, morena, vestida de blanco, con un manto verde sobre su cabeza y una estrella, mientras ella sostiene la bandera independentista cubana. Con la otra mano, le señala el barco que se hunde, en el cual se encuentra un pirata derrotado, pero que lleva la corona real sobre su cabeza. Carga sobre su hombro una enorme espada con la leyenda “400 years of misrule”, mientras que la bandera hecha trizas de España se arrastra en el agua. El pirata-rey es, a todas luces, “España”. Este último es la conjugación del estereotipo del bandido con la fragilidad del gobierno monárquico⁵³. El pasado imperial de España transatlántica se desmorona, “hace aguas” y queda poco por hacer. Su reinado de crueldad y mal gobierno llega a su fin, no solo por la intervención norteamericana, sino por la propia debilidad del poder español que no es capaz de sostenerse. La referencia a las derrotas en el espacio marítimo es evidente. Es el fin predecible y justo de un gobierno débil y cruel.

La joven Cuba es un agente expectante, inmóvil, agarrado a su causa y su bandera, pero que asiste a una especie de espectáculo de la mano del Tío Sam. Negra, mujer, humilde, firme y serena, Cuba confía en el Tío Sam y espera, junto a este, el hundimiento del poder político y naval de España. La costa funciona como terreno de confluencia de los deberes estadounidenses sobre la isla, así como balcón a la guerra que se libra en el mar. Ahí está Cuba, espectadora fiel, que ofrece su mano y el Tío Sam su guía en una historia en la que al parecer no participa y solo le queda servir de testigo de su propia suerte.



Fig. 15: A Trifle Embarrassed. **Fuente:** KEPPLER, Joseph Udo. *Puck*. 3 de agosto de 1898, vol. 43, no. 1117, pág. central.

⁵³ La monarquía y en especial la figura de Alfonso XIII estuvo muy presente en las estampas de estas revistas. El código para proyectarlo era muy preciso: vestiduras verdes, que a veces imitaban el traje de torero, cetro y corona real sobre su cabeza. Se le presentaba, en general, como un rey-niño, débil, incapaz y ajeno a lo que pasaba. Véanse las imágenes de Victor Gillam en “Unlucky 13” (*Judge*, 9 de abril de 1898) y la de Joseph Keppler “Internal Explotion” (*Puck*, 8 de junio de 1898).

Esta estampa, "A Trifle Embarrassed", es una de las que utiliza el símil de lo infantil para definir a los futuros territorios ocupados. Unas fuertes manos masculinas del Destino Manifiesto⁵⁴ entregan a Cuba, Puerto Rico, Hawái y las Filipinas a un orfanato dirigido por el Tío Sam y Columbia. Dentro de las puertas, México, Texas, California y Alaska juegan juntos felizmente. Abajo, el diálogo: "Uncle Sam: Gosh! I wish they wouldn't come quite so many in a bunch; but, if I've got to take them, I guess I can do as well by them as I've done by the others!".

La imagen tiene un mensaje claro y directo, reforzado con el texto. Es una estampa que disculpa la obsesión expansiva del Tío Sam, no con lo que pueda implicar para los nuevos inquilinos, que al parecer no les espera más que alegría, vestiduras y cordialidad, sino con la propia nación norteamericana. La expresión del Tío Sam, junto al título, refleja lo dicho: está nervioso, inseguro y avergonzado. La "carga impuesta" puede parecer demasiado pesada. Sin embargo, la actitud de Columbia despeja las dudas. Ella, paciente y amable, recibe con agrado a los huérfanos: es la personificación de la ligereza, la paciencia y el abrigo cálido ante el infortunio. Columbia es la madre sustituta, es el amparo final para estos niños alterados, hambrientos, semidesnudos que lloran y gritan. Columbia es madre redentora, que ante lo que le ha traído el Tío Sam a manos del Destino Manifiesto, cumplirá con placer su rol de benefactora.

La opción de representar al Tío Sam y Columbia como el matrimonio perfecto que encarna a la nación estadounidense es muy común en la época⁵⁵. Aquí se acude a ella para ratificar la estabilidad del seno norteamericano, ejemplar, familiar, armónico, que asume la tarea de la crianza y disciplina de los retoños salvajes.

Las colonias de nueva adquisición son niños necesitados del auxilio, tan indefensos como irritados y caóticos. Al parecer, el pasado de barbarie, esclavitud, atraso, guerras...han mellado su desarrollo y necesitan socorro. Entre rabietas, llantos y negaciones, son entregados a la bondad de un futuro próspero en el asilo estadounidense. Lo infantil funciona como sinónimo de incapacidad, pero también de docilidad y posible "domesticación". Es una labor humanitaria lo que se realiza con ellos, un deber cívico y social de los Estados Unidos con pueblos destruidos e incapaces.

Entre ellos destaca Cuba, por su sombrero, la bandera y la banda propia del uniforme de los soldados insurrectos que le cruza su pequeño torso. Su piel, aunque oscura, es la de tonalidad más clara entre sus congéneres. Existe pues, cierta

⁵⁴ El Destino Manifiesto fue un eslogan acuñado por el periodista demócrata John L. Sullivan en 1845 al exhortar a los EE. UU. a anexar la República de Texas porque era "nuestro destino manifiesto extender el continente asignado por la Providencia para el desarrollo libre de nuestros millones multiplicados anuales ". La frase fue revivida en la década de 1890 por los defensores de la expansión transpacífica de Estados Unidos. FUENTEVILLA SAA, Cristián. El Destino Manifiesto en la representación de la Doctrina de la Seguridad Nacional. *Polis: Revista Latinoamericana*. Jul. 2008, vol. 19, n. 19, pp. 1-11.

⁵⁵ Desde inicios del siglo XIX, en las celebraciones del Día de la Independencia en los Estados Unidos, era común la representación en pareja de estos dos personajes simbólicos como el matrimonio perfecto que representaba a los Estados Unidos. Columbia era la imagen de la nación y el Tío Sam del gobierno. GUENTER, Scot. Juxtaposing Symbols in Civil Religion: The Lady and the Flag. *Raven: A Journal of Vexillology*. 2010, vol. 17, p. 6.

distinción, incluso superioridad, aunque muy leve, entre sus hermanos, de los cuales el más cercano, en espacio y representación, es Puerto Rico.

La relación filial vuelve a aparecer como un justificante del dominio político, enlazado esta vez no con una ascendencia familiar directa tal como hacía España, sino que se acude a la adopción como esquema. Ante la ausencia de un vínculo evidente que desde un punto de vista cultural, político o social relacione a estas naciones entre sí, se emplea el carácter de la adopción forzosa con fines civilizatorios. Esto territorios-niños necesitan educarse y ser salvados de su propia ignorancia.

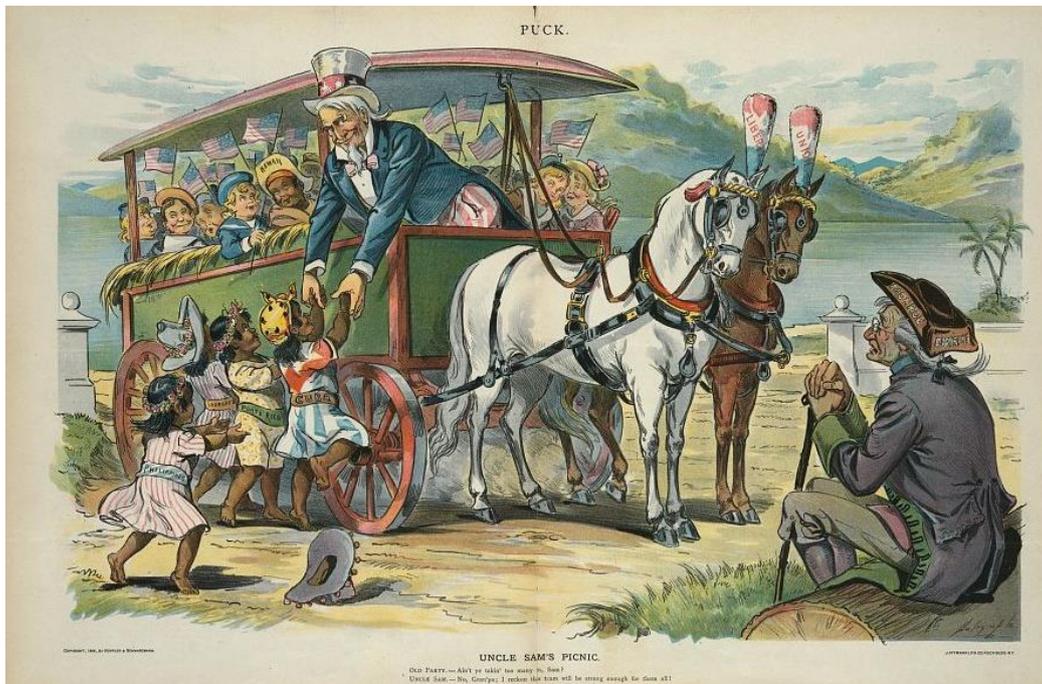


Fig. 16: Uncle Sam's Picnic. **Fuente:** DALRYMPLE, Louis. *Puck*. 28 de septiembre de 1898, vol. 28, no. 1125, pág. central.

En este mismo sentido, “Uncle Sam's Picnic” acude a la infantilización y a la preocupación de la sobrecarga, para definir las nuevas relaciones entre Estados Unidos y sus recientes colonias. Esta imagen es una representación muy cínica de una de las políticas exteriores más importantes de los Estados Unidos en el siglo XIX: la Doctrina Monroe⁵⁶.

El Tío Sam en una carreta repleta de niños que agitan banderillas norteamericanas, se apresura a recoger un grupo de niñas que se acercan a él. Dos

⁵⁶ La Doctrina Monroe, resumida en la frase “América para los americanos” fue elaborada por John Quincy Adams y atribuida al presidente James Monroe en el año 1823. Establecía que cualquier intervención de los europeos en América sería vista como un acto de agresión que requeriría la intervención de Estados Unidos. Un fragmento del *Séptimo Mensaje Anual* del Presidente James Monroe al Congreso el 2 de Diciembre de 1823, síntesis de la Doctrina, se encuentra disponible en la biblioteca virtual de la Organización de Estados Americanos (OEA), en <<https://www.oas.org/sap/peacefund/VirtualLibrary/MonroeDoctrine/Treaty/MonroeDoctrineSpanish.pdf>>.

galantes caballos, "Liberty" y "Union", permanecen en elegante pose ante la parada del carromato, que avanza, bajo el empuje de estos dos portentos, hacia delante, hacia el progreso...solo se ha detenido brevemente para sumar más pasajeros a su estado de bienestar. Desde una esquina, sentado y con gesto de asombro, un anciano vestido a la usanza de los antiguos militares, con el sombrero de "Monroe Doctrine", le increpa si acaso no lleva demasiado. El Tío Sam responde que el equipo será lo suficientemente fuerte con todos ellos. Las niñas se identifican como Cuba, Filipinas, Puerto Rico y una muy peculiar, a la que no se le ve el rostro, lleva el título de "Ladrones"⁵⁷. Nuevamente, la personificación de Cuba es la única que lleva un distintivo único y además nacionalista: la bandera. Además, es la primera que pretende alzar el Tío Sam con sus brazos.

Las colonias vuelven a ser entes incapaces, infantilizados y bárbaros. Estados Unidos: el salvador. De nuevo, Cuba, aunque representada en un grupo bastante homogéneo -niñas de tez oscura, rechonchas e impacientes-, aparece levemente distinguida al no perder nunca las referencias a su ímpetu independentista con la presencia de la bandera, pero siempre vinculada a los Estados Unidos.

Tal como en la imagen anterior, una teoría política encuadra la escena: la "Doctrina Monroe". La figura del anciano enfatiza en el desfasaje temporal de una estrategia de inicios de siglo, pero que resurge no obstante en esta época como adalid teórico necesario. Esta estampa repite los módulos expresivos de la caricatura precedente, pero sobresale la incorporación de un nuevo sujeto sin identidad: los ladrones. Evidentemente, el peligro de acoger a territorios inferiores es la asimilación también de lo peor de estas sociedades: los criminales. La labor humanitaria tiene su precio.

Asistimos, así, a un mismo discurso que en esta caricatura y en la anterior aún a las políticas del Destino Manifiesto y de la Doctrina Monroe en un solo objetivo: la labor misionera y civilizatoria de los Estados Unidos en el continente americano.

⁵⁷ La referencia a "Ladrones", asociado a la anexión de los nuevos territorios adquiridos a raíz de los eventos del 98' no es exclusiva de esta imagen, sino un tópico común en otras similares de la época. Téngase como ejemplo la caricatura de Frederick Morgan, "Holding his end up" (*Philadelphia Inquirer*, 9 de agosto de 1898).

obstante, el negro, como síntoma racial despojado de nacionalidad y cultura, no le cabe más que limpiar la ventana, sin tener apenas la posibilidad de ser alumno, con su gesto de sorpresa y la sonrisa socarrona de su boca roja y grande. Al menos el indio, aunque al revés, simula leer, y un asiático se asoma a la puerta con un libro en la mano. Ardua tarea la del Tío Sam, responsable de educar una horda de indisciplinados bárbaros. Las tres últimas líneas del texto en la pizarra del fondo enuncian: "The U.S. must govern its new territories with or without their consent until they can govern themselves". La estampa reitera en todos los niveles y categorías su significado.

Cuba, como sus iguales, es grotesco. Vestido con pantalones cortos verdes que recuerdan los utilizados en estampas anteriores para representar a España o a Alfonso XIII, aros como pendientes, pañuelo y camisa a rayas, combina la vestimenta infantil escolar con alusiones a su pasado hispánico. No obstante, es negro, como el resto, y así su inferioridad salvaje no deja margen a la duda. Es un niño, un niño salvaje, y ha de ser educado y domesticado.

La misión de Estados Unidos es, en última instancia, no el dominio político ni económico, sino la de educar y civilizar a estos territorios inmaduros. Lo racial sirve como esquema para catalogar, a modo de escalafón, quienes están más cerca de lograr ese objetivo.



Fig. 18: Save Me from My Friends! **Fuente:** DALRYMPLE, Louis. *Puck*. 7 de septiembre de 1898, vol. 44, n. 1122, pág. central.

Por último, culminamos el análisis con dos imágenes que vuelven al uso de la clave melodramática, sexual y de género para personificar el conflicto. "Save me for my Friends" es una estampa que proyecta esa otra visión del enemigo de Cuba que se cierne sobre ella, ante el cual Estados Unidos está dispuesto también a

enfrentarse. Una vez despejado el peligro potencial de España para las fechas, la península ibérica deja de ser el enemigo que azota a Cuba y se alerta sobre uno igual de fatídico: los insurrectos.

Cuba, ahora mestiza, se refugia nuevamente bajo la sombra del Tío Sam, que extiende la bandera de los Estados Unidos sobre ella ante el acecho de los insurgentes cubanos. La nación, que ya no es hispana, que ya no es blanca, que sigue empobrecida e inestable, aún de rodillas, sigue necesitando el auxilio de los Estados Unidos para su defensa, esta vez no ya de enemigos externos, sino de los propios. La cercanía de las tierras norteamericanas se presenta, además, como una razón de peso para justificar el auxilio y la necesidad de los Estados Unidos de embarcarse en esta empresa de socorro.

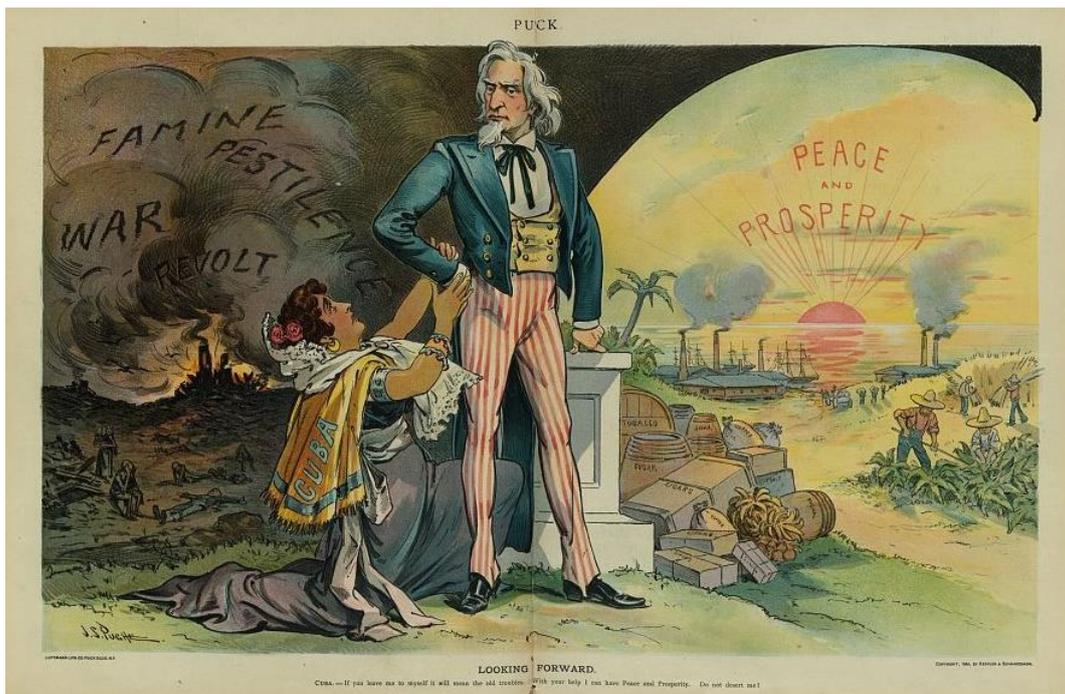


Fig. 19: Looking Forward. **Fuente:** PUGHE, J. S. *Puck*. 1 de noviembre de 1899, vol. 46, n. 1182, pág. central.

En “Looking forward” de 1899, cuando se había iniciado formalmente la ocupación norteamericana en la isla, una Cuba, esta vez nuevamente española, vuelve arrodillarse ante el Tío Sam apelando para que continúe la presencia americana en Cuba, como prevención del caos y la insurrección que se muestra al fondo bajo los títulos de “Hambre, Pestilencia, Guerra y Revuelta”. Los Estados Unidos presentan un camino de “Paz y Prosperidad”, signados por la abundancia de productos, el trabajo agrícola productivo y el desarrollo industrial.

El presente y el pasado de Cuba están marcados por el caos y la pobreza, su futuro es incierto por lo que la única garantía de prosperidad la ofrece la ayuda y guía norteamericana.

8. Raza, género y cultura: una visión panorámica de las imágenes

Estas imágenes no pueden ser entendidas como producciones banales o casuísticas, sino como partes integrantes de un complejo proceso de conformación de imaginarios políticos. En este caso, discursos y proyecciones políticas se traducen en obras individuales que son al mismo tiempo productos de un entramado cultural complejo.

En esta guerra de imágenes se entrecruzaron los intereses políticos con los factores económicos, pero sobre todo se bosquejaron las visiones que cada nación tenía sobre sí misma y sobre las otras participantes del conflicto. La batalla mediática fue una batalla de símbolos, de imaginarios que colisionaban o se mezclaban en ocasiones. Estos constructos fueron vitales en su época, pero lo siguen siendo hoy en la actualidad. Nuestra manera de imaginar el conflicto está mediada por estas imágenes que heredamos, o por el impacto que estas tuvieron en su momento y a posteriori. Estas imágenes no solo fueron el reflejo de los imaginarios mentales de su época, sino que moldearon también las futuras.

Relaciones de poder, estereotipos culturales, esquemas de roles de género, paradigmas morales... todos ellos atraviesan las caricaturas estudiadas y permiten no solo vislumbrar el modo en que se desarrolló un hecho preciso, la propaganda mediática de la guerra del 98', sino también los mecanismos y concepciones propias de la época que subyacen en estas proyecciones visuales. En la construcción de estas imágenes, la visión colonialista se cruza con la perspectiva de género y el racismo. La construcción del otro parte de la burla estereotipada, que se construye a partir de nociones asentadas de superioridad moral, marcadas por la cultura, el género y lo racial.

“El estereotipo es un caso especialmente importante de la imagen viva, porque ocupa precisamente el espacio entre la fantasía y la realidad técnica, una zona compleja y más íntima en la que la imagen está, por así decirlo, pintada o laminada directamente sobre el cuerpo de un ser vivo e inscrita en el aparato conceptual de un observador”⁵⁸.

La propia nación se dignifica, en la mayoría de los casos, y la ajena se envilece. ¿Cómo? Haciendo uso de paradigmas conceptuales que suelen transparentarse con demasiada naturalidad: el animalismo – uno de los más evidentes quizás-, la objetivación, la feminización ridícula o frágil y la pigmentación de la piel. En palabras de Lou Channon-Deutsch, “Images helped differentiate a nation-subject from its Other, an abjected alterity conventionally associated with women, children, animals and ‘undesirable’ races”⁵⁹.

A pesar de las diferencias de enfoque que presentan estas imágenes, donde salvadores y enemigos cambian según el bando al que pertenezcan, nos interesa resaltar lo que tienen de común, sobre todo si analizamos el tratamiento que merece Cuba en estas ilustraciones. En las caricaturas consultadas la representación de los países en pugna responde a patrones iconográficos establecidos y reconocibles por

⁵⁸ MITCHELL, W. J. T. *¿Qué quieren las imágenes?...* Op. cit., p. 369.

⁵⁹ CHANNON-DEUTSCH, Lou. *Cartoons and the Politics...* Op. cit., p. 4.

sus lectores. España, en el caso de la prensa peninsular, suele ser una matrona de corte imperial. En las publicaciones norteamericanas, por el contrario, su esquema oscila entre el bandido y el pirata. Para Estados Unidos el tipo es el mismo tanto en España como en la prensa nacional: el paradigmático Tío Sam, aunque en la primera es un anciano, obeso en ocasiones, ignorante y prepotente, y en Estados Unidos es la encarnación del orgullo y la superioridad norteamericana. Cuba, por su parte, se representa como una joven de curvas generosas, humildemente vestida, y con ciertos atributos y características que varían levemente en la prensa de cada país, pero sin grandes añadiduras.

En las estampas se conjugan a partes iguales los moldes de género dictados por el paradigma caballeresco, con la visión estereotipada y prejuiciosa de los países en pugna. En primera instancia, el género de las personificaciones de cada nación implica la asignación de un status. La feminización de la alegoría de Cuba reafirma su necesidad de ser rescatada ya sea del peligro, esta vez masculino, que supone sus diversos enemigos: España, el Tío Sam o los soldados cubanos. La virilidad del Tío Sam, en *Puck y Judge*, asegura la salvación e integridad de la afligida Cuba. Lo masculino se destaca por su capacidad activa de solucionar el problema y ofrecer amparo. Los periódicos madrileños, por su parte, optan por destacar la femineidad de España, pero enfocado en resaltar su condición de madre-refugio, firme y serena que vela por su hija.

En las estampas españolas Cuba se transforma progresivamente en un peso, un peso del cual la Metrópoli no se quiere desprender, pero que la desangra lentamente. El sacrificio, representado casi siempre a partir del martirio religioso o el deber materno, es el esquema que resume la situación de España frente a Cuba, amenazada por peligros que afectan tanto a la isla como a la península. Cuba es otra, pero al mismo tiempo se entiende como una con España, siempre propia.

En la prensa norteamericana, Cuba está indefensa ante el vil español y los rebeldes cubanos. España se sataniza, pero también a los mambises que luchan contra ella. Ambos son culpables del infortunio de Cuba, destrozada en una lucha que solo lleva a su aniquilación. Estados Unidos es la promesa de paz y progreso, quien tiene la oportunidad y el deber de auxiliar a Cuba, y con ello, satisfacer sus deseos.

La representación de Cuba como mujer afligida parte de ciertas convenciones iconográficas y culturales que se utilizan para connotar el drama bélico en una solución melodramática. Tal como afirma Miller:

“In 1898, regardless of their stance on war or empire, image makers framed their views of the conflict through shared visual typographies of race, gender, and sexuality as well as conventions of melodrama, romance, and spectacle”⁶⁰.

Las imágenes reducen la complejidad del conflicto armado y la minimizan en situaciones esquemáticas y estereotipadas del fenómeno. Los hechos se simplifican en pos de realzar el papel mesiánico de España o EE. UU. en la guerra de Cuba,

⁶⁰ MILLER, Bonnie M. *From liberation to conquest...* Op. cit., p. 4.

según sea el caso, destinados a rescatar a la isla del caos en que se encuentra. En el caso de las imágenes estadounidenses, el rol de Estados Unidos es el de misionero profeta, el salvador, que no puede permanecer impasible ante la desgracia ajena. En la prensa española, a su vez, el papel de salvaguarda se reserva a España, haciendo el énfasis en la condición maternal, de refugio y de seguridad de esta. En ambos casos la relación con Cuba se plantea en términos afectivos, pero jerárquicos.

9. Mujer y nacionalismo: el papel de la alegoría femenina

En una lúcida acotación de la historiadora Joane Nagel, respecto al papel de las mujeres en los movimientos nacionalistas, destaca: “While women may be subordinated politically in nationalist movements and politics, as we have seen asserted above, they occupy an important symbolic place as the mothers of the nation”⁶¹.

Es así como, frecuentemente, se ha utilizado lo femenino y lo maternal para encarnar el cuerpo de la nación: la mujer es la madre de la nación. La condición de lo materno se realza desde una mirada, masculina, que le otorga el carácter de lo sublime, de lo sagrado, dadora de vida, pero no envuelta en ella activamente. La madre da la vida, la protege, y corresponde a sus hijos, varones sin duda alguna, velar por su protección. El género no solo es una construcción identitaria, sino una jerarquización de roles en la sociedad : “...du concept de genre, qui comprend non seulement la différence, mais aussi, constitutivement, une hiérarchisation, le masculin dominant le féminin”⁶².

El rol femenino se limitaba al de compañera, mujer-refugio que, ya fuera como madre, esposa o hija, tenía muy bien precisado los estrechos límites de su campo de acción. La mujer era soporte y no protagonista. De esta concepción se desprendió la utilización simbólica de lo femenino y de lo maternal, según un proyecto muy concreto y patriarcal de la sociedad: “Women occupy a distinct, symbolic role in nationalist culture, discourse and collective action, a role that reflects a masculinist definition of femininity and a women’s proper place in the nation”⁶³.

El cuerpo femenino se privilegió, pues, por su condición de abrigo, inspiración y apoyo espiritual para los hombres. De aquí que la épica gloriosa del nacionalismo se consagre a enaltecer la participación directa de los hombres y la figura femenina se relega a la representación abstracta de la Madre Patria, quien espera ansiosa por la libertad que solo sus hijos varones son capaces de proporcionarle. En este sentido, afirma Carlos Reyero:

“Los estudios de las personificaciones nacionales han explorado la relación entre imágenes e ideas como metáforas del cuerpo político. En la medida que se interpreta como un cuerpo sexuado, su articulación visual está determinada por

⁶¹ NAGEL, Joane. Masculinity and nationalism: gender and sexuality in the making of nations. *Ethnic and Racial Studies*. 2018, vol. 21, n. 2, p. 254.

⁶² JARRY, Anna. Genre, nation et représentations: image monolithe masculine contre multiplicité féminine, le cas de la Mongolie. *Raisons politiques*. 2006, vol. 24, n. 4, p. 160.

⁶³ NAGEL, Joane. Masculinity and nationalism... Op. cit., p. 252.

patrones de género. Aunque la alegoría sugiere una metáfora femenina, obedece a una construcción masculina de la feminidad no solo en tanto que cuerpo imaginado por hombres, sino también como carácter diferenciado de estos⁶⁴.

Más allá de la explicación que ofrece Maurice Agulhon⁶⁵ en sus estudios pioneros y paradigmáticos de la alegoría francesa, que plantea que las alegorías femeninas obtienen el género de la palabra a la que aluden, la feminización de la nación forma parte de un proceso más complejo de fabulación.

La patria, femenina, es tierra de hombres, es el origen, es lo sagrado que ha de protegerse, fuente y posesión a un mismo tiempo. Tierra de los padres, la madre de la nación, o lo que es lo mismo, la nación-madre, constituye el símbolo perfecto que justifica el papel de la mujer en los movimientos nacionalistas y que se erige como recurso metafórico ideal en la concepción de una nación que reclama el auxilio de sus varones.

Este binomio de mujer-madre, no siempre aparece en su totalidad. Es decir, en ocasiones lo femenino prima sobre lo maternal o viceversa. La maternidad, como valor, se utiliza para denotar simbólicamente a la nación, e incluso a las relaciones que entre diferentes naciones se establece. La patria, antigua tierra de los padres, se convierte en madre tierra, cuyos hijos, varones obviamente, la constituyen, construyen y defienden.

El género va a ocupar, pues, un lugar trascendental en el modo en que se imaginan las relaciones de poder entre naciones. Las jerarquías de poder se van a establecer mediante las jerarquías que impone el género de cada personificación, y en cada caso se van a destacar “virtudes o defectos femeninos o masculinos”, según convenga.

En la representación del conflicto del 98, un esquema recurrente fue el de la maternidad, entendida como principio jerárquico y transmisor de ciertos valores que fueron útiles para significar los roles en la contienda. En primera instancia, la relación maternal fue utilizada frecuentemente en los periódicos españoles para denotar el tipo de relación que establecía vínculos inseparables entre España y Cuba. La dominación de la metrópoli sobre la colonia se tamizaba con el filtro de la maternidad: una relación jerárquica, de poder, pero afectiva a su vez. Lo materno dignifica a la Península, la dota de deberes, obligaciones y derechos sobre la hija. Cuba depende de su madre, es incapaz de valerse por sí misma. España vela por los intereses de la isla como si fueran los propios, su poder sobre esta es más una obligación para protegerla, que una imposición externa. Lo afectivo se utiliza como recurso que justifica la naturaleza del poder colonial.

Por otra parte, el género va a definir también el uso de ciertos esquemas narrativos para clasificar en clave moral la dignidad de los representados. Es por ello que las tensiones políticas y militares entre los países se presentan como

⁶⁴ REYERO, Carlos. Barcelona es todas las mujeres: polimorfismo femenino y polisemia patriótica de una alegoría capital (1808-1860). *Ayer*. 2017, vol. 2, n. 106, p. 61.

⁶⁵ AGULHON, Maurice. Un usage de la femme au XIXe siècle: l'allégorie de la République. *Romantisme*. 1976, vol. 6, n. 13, p. 1.

situaciones de índole sexual. Cuba es una mujer, joven y voluptuosa, por tanto, un objeto de deseo. La dominación política se relaciona con la dominación sexual. El control del cuerpo femenino de Cuba denota el control sobre el territorio cubano. El peligro es siempre masculino, el salvador es también masculino. Cuba es un personaje pasivo, una víctima expectante de sus problemas. Su pasividad implica además vulnerabilidad, aflicción e inestabilidad.

Resulta curioso cómo, en ambos países, Cuba suele aparecer como una joven desesperada que tiene en el país norteamericano un pretendiente: en Estados Unidos este pretendiente, casi siempre el Tío Sam, es la solución, para España es el peligro al acecho. En estas imágenes las alusiones a un ultraje físico, a una posible violación orbitan en las posibles lecturas de la caricatura. La integridad moral de Cuba, como nación, se encarna en la integridad física de la joven, cuyo "honor" ha sido quebrantado, o al menos el *yankee*, el español o los insurrectos, según sea el caso, lo intentaron. La dignidad de Cuba se pone en entredicho, como su tentativa de emancipación, y solo España o Estados Unidos, pueden restaurar lo perdido.

10. Lo negro, lo sucio y lo salvaje

Por otra parte, la representación de Cuba desde un punto de vista racial y cultural responde a ciertos patrones comunes a la forma de imaginar las colonias en la época. La diversidad de la población de la isla significa un problema en un intento de homogeneizar su personificación. De aquí que aparezca indistintamente representada como blanca, hispana, mestiza, negra o criolla mambisa.

Cuando se vincula a su ascendencia hispana, blanca y occidental, podemos interpretar cierto aire de dignidad. La imagen de una Cuba española, con traje torero y mantilla, perpetúa la visión folclórica de la herencia hispánica, sin embargo, la dignifica al homologar a la isla con el pasado blanco, europeo y occidental. Al contrario, cuando se representa mestiza, criolla, sin rasgos culturales evidentes y con referencias a la insurrección mambisa, Cuba es una joven empobrecida, vestida con harapos, menos digna, más disponible y desamparada que su versión hispánica. Todo ello, introducido en el marco de la flora tropical, del paisaje costero y exótico que la ubica en lugar lejano y diferente al "mundo civilizado".

Lo insular suele aparecer reiteradamente en estas imágenes como espacio característico de Cuba: es una isla, una porción aislada de tierra, un fragmento deseable que ha de completar las aspiraciones imperiales de los países en disputa. Para España, la insularidad es la confirmación de su ser colonial, imperial, inmenso, que cruza el Atlántico y abarca el mayor territorio del Mar Caribe. Estados Unidos, por su parte, lo utiliza como condición que justifica su intervención: la proximidad de las tierras cubanas lo obligan a no permanecer indiferente a lo que en ellas ocurre. Asimismo, tal como para España, es una pieza más del puzzle expansionista de su proyecto nacional, es un terreno que habrá de tener en Estados Unidos justo refugio y guía en su camino a la civilización.

La racialización funciona como elemento distintivo de jerarquía y actitudes. El espectro va de lo superior, lo blanco, hasta lo inferior, lo negro, transitando por matices intermedios propios al "mestizaje" de Cuba. La caracterización racial sirve

para establecer valores que se tienen por propio a cada color de piel, extensibles a la nación representada.

Lo negro se utiliza como sinónimo de salvaje. El auxilio exterior ha de llegar, la intervención, la civilización, la misión evangelizadora, el orden, el progreso, ha de llegar para la tribu de hombres rebeldes, para la frágil nación cubana. De ahí que la alegoría de Cuba vaya muchas veces descalza, que sus ropas sean de plumas, humildes, desgarradas, su pelo suelto e impetuoso, su tez oscura y apenas sin posesiones. La ausencia de objetos, de dignidad, es la marca de su salvajismo: “The icon of the nineteenth-century savage is determined by absences: the absences, or scarcity, of clothing, possessions, attributes of civilization”⁶⁶. Ser negro, o ser indio o cualquier estigma del “no blanco”, implica ser salvaje, inferior e inmaduro; ser blanco, civilizado, dominador lógico, superior, culto y racional. Lo mestizo es una visión dulcificada de lo peor del negro que, aunque presente, ha disminuido en el proceso de blanqueamiento con el que se asume el mestizaje.

De esta misma noción parte el discurso higienista, de limpiar, de vestir, de sanar, de organizar...el alboroto que reina en Cuba. La necesidad de higiene, y de educación, se convierten en motivos que autorizan el dominio colonial. España debe quedarse para velar, para continuar su labor protectora en la colonia, o la provincia o el territorio autónomo, pero siempre dependiente y subordinado. Estados Unidos ve tanto en España como en Cuba el caos: la primera porque es ya una antigua potencia desfasada con los tiempos modernos incapaz de ofrecer lo que no tiene; Cuba, nuevamente, tierra rebelde, infantil, inmadura, incapaz que necesita de la intervención, benevolente y provechosa, de los Estados Unidos.

11. La misión superior: lo religioso como excusa

En las caricaturas españolas los relatos bíblicos sirven para enmarcar los juicios morales y los valores divinos inherentes a España y los malignos a sus enemigos. El sacrificio de Cristo se utiliza como homólogo del sacrificio político de España en pos de Cuba. La Metrópoli parece que argumenta, refiriéndose a los cubanos alzados: “perdónalos porque no saben lo que hacen” (Lucas 23, 34).

Para Estados Unidos lo religioso se asume desde la misión civilizadora de la cual se autoproclama portador: Estados Unidos tiene el deber de guiar a los pueblos salvajes en su desarrollo, y esto pasa primero por el control y la disciplina de sus conductas bárbaras e irreverentes. La misión, otrora religiosa, ahora es de progreso y civilización: no es la fe y la salvación cristiana lo que promueven en primera instancia, sino la educación, la higiene, el orden y el progreso.

Esta misión evangelizadora, ya sea de índole religiosa o moral, se utiliza como sistema que excusa la violencia de la conquista, de la intervención, del dominio. De aquí que se empleen marcos afectivos para justificar el poder religioso. España, o es mater amorosa, sacrificada en beneficio de Cuba, o sufre el sino propio al mártir cristiano. En cualquier caso, su sufrimiento, aunque injusto, es el resultado del deber y la responsabilidad llevados hasta sus últimas consecuencias.

⁶⁶ NEDERVEEN PIETERSE, Jan. *White on black...* Op. cit., p. 35.

Estados Unidos, a falta de un vínculo directo que justifique lo afectivo, acude al uso de la relación amorosa, al código caballeresco del rescate de la damisela en apuros para presentar su intervención. O, en ocasiones, lo filial se sustituye por lo adoptivo, como cuando aparece el matrimonio del Tío Sam y Columbia como padres adoptivos de las nuevas colonias.

12. Conclusiones

Estas imágenes facilitan, pues, el análisis de la función de la caricatura según la entiende Ernest Gombrich. Las imágenes satíricas oscilan entre la realidad y el sueño, y se utilizan para reafirmar los sentimientos de superioridad de una comunidad sobre otra. Lo mágico, lo irreal y papel mítico de los personajes se encuentran en estas escenas, inverosímiles que se presentan como sustitutas de la realidad⁶⁷. Las imágenes, en última instancia, le restan importancia a la realidad que presentan y la sustituyen por una, evocadora de la realidad, pero no por ello menos ilusoria.

Se buscan esquemas narrativos y culturales familiares para hacer comprensible y aprehensible la complejidad del fenómeno de la guerra. Los personajes se simplifican, se abstraen y se representan en situaciones que podemos tener por comunes, si bien aluden a sucesos de la más reciente actualidad y novedad. Al respecto Gombrich dice que la función de la sátira política moderna para el público que la ve es que “refuerza su ego, confirma sus prejuicios y, sobre todo, les dice que no se preocupen”⁶⁸. Tal afirmación es evidente en los casos anteriormente analizados.

Por otra parte, Mitchell alerta que solemos dar más importancia a las imágenes de las que realmente poseen: “Images are certainly not powerless, but they may be a lot weaker than we think”⁶⁹. El presente estudio puede ser un ejemplo de ello. No obstante, un análisis profundo de una producción que se entiende como banal e insignificante, como las imágenes de la prensa, menos tenidas en cuenta por los estudios históricos y visuales, es útil en tanto revela la supervivencia, a lo largo del tiempo, de ilustradores, de fronteras e ideologías, de ciertos patrones culturales que se repiten y que transparentan la contingencia de sus formas.

Es por ello que, al examinar esta producción de imágenes periodísticas, emergen algunos de los procesos visuales mediante los cuales se perpetúan, o decaen, valores sociales y códigos políticos, que conforman, no un imaginario, sino varios, en dependencia de quién los produce y quién los recibe. La forma en que cada nación se imagina a sí misma y al otro varía en cada país, aunque suelen utilizar las mismas pautas, en las cuales son definitorios el uso del género, de la raza y de diseños culturales que jerarquizan las relaciones sociales y humanas.

⁶⁷ GOMBRICH, Ernst Hans Josef. *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*. Barcelona: Debate, 2003.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 210.

⁶⁹ MITCHELL, W. J. T. *¿Qué quieren las imágenes?... Op. cit.*, p. 74.

De esta manera, podemos concluir que estas imágenes nos permiten acceder a las concepciones políticas, culturales, estéticas que se gestaron y consolidaron para representar a Cuba y, obviamente, a España y Estados Unidos, en la cobertura mediática de la Guerra del 98’.

13. Bibliografía

AGULHON, Maurice. *Marianne au combat. L'imagerie et la symbolique républicaine de 1789 à 1880*. Paris: Flammarion, 1989.

AGULHON, Maurice. Un usage de la femme au XIXe siècle: l'allégorie de la République. *Romantisme*. 1976, vol. 6, n. 13, pp. 143-152.

ALONSO DE LA CALLE, Ricardo. La concesión de la autonomía colonial a Cuba en 1897: una visión desde la prensa madrileña. *Espacio Tiempo y Forma. Serie V, Historia Contemporánea*. Ene. 2009, vol. 21, pp. 289-314.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 23.

BAECQUE, Antoine de. The Allegorical Image of France, 1750-1800: A Political Crisis of Representation. *Representations*. 1994, n. 47, pp. 111-143.

BURKE, Peter. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica, 2005.

CASTORIADIS, Cornelius. El Imaginario Social Instituyente. *Zona Erógena*. 1997, vol. 35, n. 2012, pp. 1-9.

CHARNON-DEUTSCH, Lou. Cartoons and the Politics of Masculinity in the Spanish and American Press during the War of 1898. *Prisma Social*. 2015, n. 13, pp. 109-148.

CHARTIER, Roger. *El Mundo como representación: Estudios Sobre Historia Cultural*. Barcelona: Gedisa, 1992.

CHICANGANA-BAYONA, Yobenj Aucardo. La india de la libertad: de las alegorías de América a las alegorías de la patria. *Estudios de Filosofía Práctica e Historia de las Ideas*. 2011, vol. 13, n. 1, pp. 17-28.

DARÍO, Rubén. Visiones de España. En: *Viajeros hispanoamericanos en Madrid*. Madrid: Sílex Ediciones, 2004.

DEGLIN, Sarena. *Judge Magazine Illustration Collection*. [S. l.]: [s. n.], 2004.

DENNIS, Everette y ALLEN, Christopher. «Puck», the Comic Weekly. *Journalism History*. 1979, vol. 6, n. 1, pp. 2-7.

- DIEZ, Charlotte. A la recherche d'une identité nationale: l'auto image espagnole dans la caricature de presse de 1898 à 1936. *Sociétés & Représentations*. 2000, vol. 10, n. 2, pp. 163-179.
- FUENTEVILLA SAA, Cristián. El Destino Manifiesto en la representación de la Doctrina de la Seguridad Nacional. *Polis: Revista Latinoamericana*. Jul. 2008, vol. 19, n. 19, pp. 1-11.
- GOMBRICH, Ernst Hans Josef. *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*. Barcelona: Debate, 2003.
- GUENTER, Scot. Juxtaposing Symbols in Civil Religion: The Lady and the Flag. *Raven: A Journal of Vexillology*. 2010, vol. 17, pp. 1-21.
- HERNANDO, Agustín. Retórica iconográfica e imaginación geográfica: los frontispicios de los atlas como proclamaciones ideológicas. *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*. 2009, n. 51, pp. 353-369.
- HIGHAM, John. Indian Princess and Roman Goddess: The First Female Symbols of America. En: *Proceedings of the American Antiquarian Society*. Worcester, Mass, 1991, pp. 45-80.
- HUGO, Markus M. La Guerra de 1898 y su contexto internacional: Tendencias historiográficas y publicaciones con motivo del Centenario. *Notas: Reseñas iberoamericanas. Literatura, sociedad, historia*. 1999, vol. 6, pp. 2-16.
- JARRY, Anna. Genre, nation et représentations : image monolithe masculine contre multiplicité féminine, le cas de la Mongolie. *Raisons politiques*. 2006, vol. 24, n. 4, pp. 159-179.
- JIMÉNEZ-VAREA, Jesús. Uncle Sam: imagen emblemática y personificación patriótica de Estados Unidos de América. En: CHECA GODOY, Antonio y RAMÍREZ ALVARADO, María del Mar (ed.). *Visiones de América: comunicación, mujer e interculturalidad*. [S. I.]: Net Biblo, 2008, pp. 23-48.
- LAHULLIER CHAVIANO, Rubén D. La historiografía cubana ante el 98. *Nuevo mundo mundos nuevos* [en línea]. Sep. 2014. [Consulta: 21-08-2018]. Disponible en <<https://journals.openedition.org/nuevomundo/67097>>.
- LEAL, Rine. *Breve historia del teatro cubano*. La Habana: Ed. Félix Varela, 1980.
- LLERA RUIZ, José Antonio. Una historia abreviada de la prensa satírica en España: desde El Duende Crítico de Madrid hasta Gedeón. *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*. 2003, vol. 9, pp. 203-214.
- LEMONS, J. Stanley. Black Stereotypes as Reflected in Popular Culture, 1880-1920. *American Quarterly*. 1977, vol. 29, n. 1, pp. 102-116.

- MCCLUNG FLEMING, E. From Indian Princess to Greek Goddess. The American Image, 1783-1815. *Winterthur Portfolio*. May 1967, vol. 3, pp. 37-66.
- MCCLUNG FLEMING, E. The American Image as Indian Princess 1765-1783. *Winterthur Portfolio*. Enero 1965, Vol. 2, n° May, pp. 65-81.
- MILLER, Bonnie M. *From liberation to conquest: the visual and popular cultures of the spanish-american war of 1898*. [S. l.]: University of Massachusetts Press, 2011.
- MITCHELL, W. J. T. *¿Qué quieren las imágenes?: una crítica de la cultura visual*. Bilbao: Sans Soleil, 2017.
- NAGEL, Joane. Masculinity and nationalism: gender and sexuality in the making of nations. *Ethnic and Racial Studies*. 2018, vol. 21, n. 2, pp. 242-269.
- NEDERVEEN PIETERSE, Jan. *White on black: images of Africa and Blacks in Western popular culture*. [S. l.]: Yale University Press, 1992.
- ORTIZ, Fernando. Prólogo. En: *La tierra del mambí*. La Habana: Cultural S.A., 1930.
- PÉREZ VEJO, Tomás. El Caribe en el imaginario español: del fin del antiguo régimen a la restauración. *Secuencia*. 2003, vol. 55, pp. 9-43.
- PÉREZ, Louis A. *War of 1898: The United States and Cuba in History and Historiography*. [S. l.]: University of North Carolina Press, 1998.
- PÉREZ-GRUESO, María Dolores Elizalde. El 98 desde una perspectiva normalizadora. Reflexión historiográfica de un centenario. *Hispania*. 2000, vol. LX, n. 205, pp. 706-736.
- RAUSER, Amelia. Death or Liberty: British Political Prints and the Struggle for Symbols in the American Revolution. *Oxford Art Journal*. 2018, vol. 21, n. 2, pp. 153-171.
- REYERO, Carlos. Barcelona es todas las mujeres: polimorfismo femenino y polisemia patriótica de una alegoría capital (1808-1860). *Ayer*. 2017, vol. 2, n. 106, pp. 47-78.
- RIPA, Cesare. *Iconología*. II. Madrid: Akal, 2002, pp.108-109.
- SÁNCHEZ ANDRÉS, Agustín. Entre la espada y la pared. El régimen autonómico cubano, 1897-1898. *Revista Mexicana del Caribe*. 2003, vol. VIII, n. 16, pp. 7-41.
- SÁNCHEZ PADILLA, Andrés. La política exterior de los Estados Unidos en el último tercio del siglo XIX: una revisión historiográfica. *Revista Complutense de Historia de América*. 2016, vol. 42, pp. 149-174.

SÁNCHEZ ROMERO, Francisco. La formación de palabras compuestas a partir del nombre propio neerlandés Jan. *Alfinge*. 2011, vol. 23, pp. 217-234.

SANTAMARÍA GARCÍA, Antonio y NARANJO OROVIO, Consuelo. El 98' en América. Últimos resultados y tendencias recientes de la investigación. *Revista de Indias*. Abr. 1999, vol. 59, n. 215, pp. 203-274.

SIMMEL, Georg. *El conflicto de la cultura moderna*. Córdoba: Universidad Nacional del Córdoba; Encuentro Grupo Editor, 2011.

VIÑALS, Carole. Recursos literarios en la prensa de fin de siglo: función de la ironía y función de la sátira en La Ilustración Popular y Don Quijote (1893-1904). *Anales de Literatura Española*. 2014, n. 26, pp. 537-555.