

Las islas de los galleros: la irrupción de la visualidad¹

NINEL VALDERRAMA NEGRÓN
DUKE UNIVERSITY

Resumen

La victoria de Estados Unidos sobre España en la Guerra del 98 (1898) fue muy efectiva militarmente; sin embargo, la incorporación colonial de Cuba, Filipinas y Puerto Rico generó muchos debates sobre cómo convertirse en una potencia y al mismo tiempo defender la democracia y la libertad. La fotografía se empleó como una nueva tecnología para conquistar la imaginación del público con respecto a estas posesiones. Este artículo argumenta que la fantasía imperial de Estados Unidos se construyó a través de publicaciones que aparecieron casi inmediatamente después de la guerra. Estas se utilizaron como una plataforma política para las posibles formas en que se podría llevar a cabo la política exterior. Si bien algunas tenían una clara agenda expansionista, otras, como *Our Islands*, no lograron producir una narrativa completamente imperial. A primera vista, este libro parece hacer eco de otras publicaciones; sin embargo, *Our Islands* es una publicación compleja que revela profundas ansiedades que podrían reflejar el nacimiento conflictivo del imperio estadounidense. Por ejemplo, a través de sus fotografías, el libro naturalizó las peleas de gallos como una costumbre local. Lejos de ser inocente, esta inclusión enmarca la publicación desde una perspectiva diferente, ya que Estados Unidos había prohibido las peleas de gallos después de la guerra. Este artículo analiza a las peleas de gallos como un posible frente de resistencia ante la prohibición estadounidense.

Keywords: Pelea de gallos, Guerra hispanoamericana, ilegalidad, fotografía, visualidad, Cuba, Filipinas

Abstract

The United States' victory in the Spanish-American War (1898) was very effective in military terms. However, the colonial incorporation of Cuba, the Philippines, and Puerto Rico was not an easy task, and it generated many domestic debates on how to become a dominant power while still championing democracy and freedom. Photography was employed as a new technology to conquer the public imagination regarding these possessions. This paper argues that the US's imperial fantasy was constructed through the popular media that appeared almost immediately after the war. These publications were used as a political platform for the possible ways in which foreign policy could be conducted. While some publications had a clear expansionist agenda, others—like *Our Islands and Their People*—failed to produce an entirely imperial narrative. At first glance, this book seems to echo other imperialist publications; nevertheless, it contains several conflicted narratives that seem to undermine its purpose. *Our Islands* is a complex publication that reveals deep anxieties which could reflect the conflicted birth of the American empire. For example, through its photographs, the book naturalized cockfighting as a local custom of these islands. Far from being innocent, this inclusion frames the publication in a different light, as the US had banned cockfighting after the war. This essay studies the symbolic role of cockfighting within the ideological struggle over how the US sought to redefine its imperial enterprise through broader discourses such as popular media.

Keywords: Cockfight, Spanish American War, illegality, photography, visuality, Cuba, The Philippines

Introducción

“¿Qué opina usted de las lidias de gallos?” preguntaba *El Figaro*, un periódico cubano en 1902. Esta encuesta enmarca el conflicto ocasionado por la prohibición de las peleas de gallos en los territorios anexados por Estados Unidos después de la Guerra del 98 (1898). Los opositores utilizaron las lidias como un argumento político para esgrimir diferentes posturas: “Toleremos las vallas de gallos, a cambio de que los hijos de los guajiros vayan a las escuelas públicas, y éstas, no lo dude usted, matarán a aquellas”; otras voces hablaron a favor de la protección de las aves: “Yo no contesto: me callo / Y muy bien hago en callar, pues quien debe contestar / a la pregunta es el gallo” (*El Figaro* 543-545). Las peleas de gallos tampoco eran bien vistas en Estados Unidos, tal como lo expresa la caricatura *Our “civilized” Heathen*, publicada por la revista satírica *Puck* en 1897. En la caricatura diversas prácticas como la caza, las peleas de gallos, el boxeo y los linchamientos humanos son homologadas como desdeñables. El Tío Sam era acusado de pagar “prácticas” que no pertenecían al cuerpo político y moral de EE.UU. La sociedad protectora de animales de ese país (ASPCA, por sus siglas en inglés) quería prohibir los juegos de gallos bajo el alegato de expandir las leyes humanitarias a Cuba, Filipinas y Puerto Rico tras la Guerra del 98. Un año después, el esfuerzo fue efectivo y, por orden militar, los juegos de azar fueron regulados (Davis 459).

La incorporación de nuevos territorios no fue una asimilación fácil. Es importante destacar que Cuba y Filipinas representan excepciones en la historiografía colonial hispana debido a su larga posesión hasta que fueron transferidas a EE.UU. después de la Guerra del 98. Su ubicación geopolítica, tanto en términos militares como comerciales, hizo que estuvieran altamente militarizadas a partir de la invasión británica de 1762 (Johnson 2004; Valdés 2017). Con las leyes especiales de 1837 estos sitios pasaron de ser economías de tránsito mercantil monopólico (p.ej., el Galeón de Manila) a economías de exportación agrícola bajo el sistema de plantación y de puerto libre (Blanco 235-237). La llegada de Estados Unidos no significó un cambio radical en el colonialismo ejercido pues, como Kramer ha advertido, cuestiones clave como la legislación, las estructuras económicas, la administración de justicia y la restricción de la movilidad fueron bastante similares entre el colonialismo español y el neocolonialismo estadounidense (128-129).

Entre 1899 y 1913, las editoriales estadounidenses publicaron muchas obras sobre estas posesiones de ultramar (Cuba, Puerto Rico, Filipinas, Hawái y Samoa) para permitir que el público se familiarizara con esos lugares. Este artículo se enfocará en uno de esos libros ilustrados titulado *Our Islands and Their People* de José de Olivares (en adelante, *Our Islands*). Thompson establece que el *copyright* del libro, registrado en 1899, es erróneo, ya que la obra describe sucesos históricos posteriores a dicho

año, por lo que concluye que éste se publicó hacia 1902 (Thompson 45). Como veremos, esta diferencia entre las fechas será importante para el estudio de las fotografías.² *Our Islands* fue escrito por el californiano José de Olivares con una introducción del General Joseph Wheeler, quien dirigió las campañas de Cuba y Filipinas. Esta obra se insertó en el dilema de Estados Unidos sobre cómo convertirse en una potencia con posesiones ultramarinas y, a la vez, defender las ideas de democracia y libertad.³ A la par de otros libros sobre los nuevos territorios, *Our Islands* está profusamente ilustrado: cada acontecimiento histórico relatado se acompaña de una fotografía. Por ello, es posible ver todo el universo colonial contenido en esta publicación en la que, por su carácter enciclopédico, era posible pasar de Puerto Rico a Hawái de una página a otra. A partir de su texto y fotografías, los editores prometían transferir literalmente: “Our islands and their people to the printed-page” (Olivares, vol.1, 1).

Nicholas Mirzoeff define la visualidad como las prácticas discursivas de clasificación, segregación y estetización utilizadas para representar la historia de una manera que legitima a la autoridad (Mirzoeff 3-4). En otras palabras, esta es una estrategia utilizada para mantener la hegemonía. Este autor estudia los procesos de colonización a través de la lente de la visualidad hegemónica y los intentos subalternos para contrarrestarla. La autoridad busca determinar qué es visible y quién tiene derecho a mirar, mientras que la contravisualidad trata de salirse de esta constricción. Mirzoeff atribuye el uso del léxico “visualidad” originalmente a la narrativa histórica del inglés Thomas Carlyle, la cual estaba centralizada en contemplar al heroísmo moral de la cultura anglófona como una narrativa salvadora (6-9). *Our Islands* pareciera continuar la herencia de la visualidad de Carlyle, ahora en el continente americano. El relato introductorio del General Wheeler enmarca la intervención norteamericana como una guerra humanitaria; sin embargo, su autor principal, Olivares, tiene una posición más difícil de definir. Gabara establece que la herencia californiana de origen mexicano de Olivares provoca una narrativa inestable, en donde el autor parece confundirse con el sujeto colonial bajo diferentes máscaras (51).

Este ensayo hará uso parcial del aparato teórico de Mirzoeff y analizará algunas dinámicas de continuidad de la visualidad y contravisualidad en estos territorios coloniales y neocoloniales en el periodo de 1837 hasta la publicación de *Our Islands* en 1902. Aquí propongo que ciertas fotografías crearon un campo visual para los potenciales intercambios comerciales que podían ofrecer estas islas, específicamente mediante la constante reproducción fotográfica de la disponibilidad de los recursos naturales y la mano de obra (principalmente discutiré a los vendedores). Como Guadalupe García ha estudiado, la presencia de dispositivos, como la muralla y la policía, funcionaron como válvulas de

control sobre los sujetos y las mercancías en estas ciudades portuarias (García 5-10). A su vez, estas fotografías fueron vehículos visuales para ejercer una administración del espacio de carácter representacional sobre estos productos y sujetos. No obstante, como han observado otros estudios, hay varias maneras en las que el libro pierde y deshace su narrativa de visualidad imperial. Vicente Rafael establece que las fotografías contienen ciertos elementos no identificados o detalles peculiares que muchas veces logran desencajar a la enciclopedia visual del dominio colonial (Rafael 86). Gervasio Luis García argumenta que Estados Unidos era un imperio sin modelo, en donde se buscaba explotar los recursos naturales del trópico, pero no había un acuerdo para el control de los habitantes (García 46-48). Tal vez, esta política es el reflejo del título y el uso de los pronombres de *Our Islands and Their People*. También, la imagen y el texto en este libro tienen una relación única que muchas veces se contradice, como argumenta Gabara, y esta situación explica por qué la publicación deshace su propia narrativa (Gabara 45).

Considero que este mismo sentido de inestabilidad lo tienen las fotografías de las peleas de gallos que reproduce el libro, ya que al momento de su publicación estaban prohibidas y altamente penadas. En este lapso de 1899 a 1902—entre el fin de la Guerra del 98 y la aprehensión de Aguinaldo (1901)—hubo un gobierno militar en estos territorios y esta autoridad aplicó fuertes medidas contra las lidias. Durante la guerra filipino-estadounidense (1899 a 1902), las peleas de gallos se consideraban ilegales y, posteriormente, en febrero de 1902, el ayuntamiento de Manila construyó las peleas solo a vallas oficiales y fuera de las zonas rurales; no obstante, las lidias continuaron siendo polémicas hasta 1914 (Davis 560).⁴ En Cuba, las regulaciones limitaron los juegos de azar a partir de 1899 y se prohibieron de 1900 hasta 1909 (Riaño 102). La llamada “guerrita de agosto” de 1906 en Cuba trajo como una de sus demandas el restablecer las lidias de gallos en la isla. Esta airada protesta tuvo como consecuencia la segunda intervención norteamericana (septiembre 1906-enero 1909). La prohibición de las peleas de gallos se levantó en 1909, cuando se hizo oficial la Ley de Lidias de Gallos.

Mi interés no es tratar las peleas de gallos en sí mismas, sino como una representación en el libro de Olivares. Estas se utilizaron como una metáfora para librar una lucha ideológica durante la intervención norteamericana. La ASPCA publicó varios documentos en los que se buscaba proteger a los gallos para fundar una nueva forma de imperialismo de carácter humanitario que protegiera todos los derechos, incluso los de los animales. Su afán humanitario e incluyente buscaba distinguirse de las viejas formas de colonización y violencia europea (Davis 570). La figura del gallero al ser aficionado a un juego sangriento, como lo tipificaban las autoridades norteamericanas, tenía poca aptitud para el

auto control y gobierno. Debido a estos prejuicios, el gallero adquirió tintes nacionalistas que muchas veces han perdurado incluso hasta hoy en día (Davis 551).

Dado este escenario, considero que el gallero es una figura liminal por estar fuertemente regulada por el gobierno debido al pago de impuestos pero, como veremos, también por ser aquella que sale del control administrativo, como lo demuestran las imágenes analizadas. El juego de los gallos era un asiento colonial, es decir, una licencia emitida por la Corona española con la cual se tenía el monopolio de un producto o servicio. Este control económico se ejercía al organizar las peleas dentro de una valla oficial. No obstante, las peleas de gallos también fueron un importante espacio para las redes sociales de la economía informal. A diferencia del torero, el gallero puede transportar la valla a un lugar fuera de los ojos de la vigilancia gubernamental. Los galleros no podían ser fiscalizados con impuestos cuando jugaban sin valla y, por ello, fueron constantemente equiparados con los vagos en las fuentes de la época.

Filomeno V. Aguilar ha estudiado la creación de las haciendas azucareras en Filipinas en el siglo XIX. Este autor emplea la práctica local de la pelea de gallos como una metáfora para demostrar los intensos cambios que sufrió la colonia a partir de la entrada masiva de capital. Aguilar vincula el juego de azar a las negociaciones de compra-venta del azúcar: alrededor de la valla los jugadores participan en un calculado juego de maniobra en el que apuestan a gallos que tienen, en teoría, la misma posibilidad de ganar, pero solo el jugador más hábil puede identificar el gallo-estrategia ganadora, haciendo así una comparación con el uso de prácticas capitalistas cada vez más extendidas. Los hacendados dedicados a la 'apuesta del azúcar' invirtieron a su vez para extender su producción y así ganar el prestigio y poder que ello conllevaba, siempre con el riesgo inherente de perderlo como resultado de un mal juicio. (Aguilar 32-62)

Las imágenes del gallero ilustran la disyuntiva de ser parte del fomento económico y, a la vez, escamotear la acumulación del capital en las arcas estatales con la evasión del impuesto. La figura del gallero permite poner en diálogo varios discursos e imágenes del siglo XIX con las publicaciones que surgieron a partir de la Guerra del 98. Considero que el gallero es un agente de contravisualidad utilizado a lo largo de este periodo, como analizaré, a veces de manera consciente como lo hace el acuarelista Lozano, pero a veces de forma más problemática, como sucede en *Our Islands*.

A pesar del intento de racionalización del paisaje y el registro de los movimientos de los sujetos coloniales en *Our Islands*, cualquier fotografía puede incluir información no procesada por el fotógrafo. Como nos recuerda Cortés Rocca, Benjamin nombró a este espacio la óptica inconsciente, en donde está en juego el colapso entre lo humano y el lenguaje desarrollado por la cámara fílmica. Ese espacio

que antes no se veía en las imágenes, ahora puede sorprender con lo inesperado (Cortes Rocca 15). A diferencia del espacio inesperado de Benjamin, el gallero en *Our Islands* es parte de los temas y personajes importantes de la narrativa, incluso es trascendental porque es la última fotografía del libro. Este ensayo propone que las fotografías del gallero en *Our Islands* representan uno de esos momentos en donde el proceso de categorización de la información se rompe y termina cerrando la narrativa “imperial”.

A través de los ejemplos, estudiaré cómo este sujeto opera como contravisualidad en tres instancias: en la visualización de una economía informal que va en contra del intercambio comercial regulado por la administración colonial; en la representación de espacios de sociabilidad alterna y en la facultad del gallero para gestionarlos, pues puede transportar la gallera a un lugar alejado fuera del control ejercido por las vallas manejadas por el gobierno; en el desafío a la legalidad tanto con la representación, y en las imágenes de las peleas fuera de los espacios destinados a ello (las vallas de gallos), así como su aparición en fotografías en el momento durante el período norteamericano de 1899-1909, cuando se les declaró ilegales.

Los álbumes

Los llamados tipos populares son un género artístico que comenzó a fines del siglo XVIII con los llamados *Gritos*, una serie de grabados ejemplificando a los vendedores ambulantes de Madrid.⁵ En Cuba y Filipinas, el gallero apareció como representación plástica de un tipo popular en los álbumes del siglo XIX. Estos formaron parte del movimiento conocido como costumbrismo que, según Chang-Rodríguez y Filer, puede entenderse como “una tendencia o género literario que se caracteriza por el retrato e interpretación de las costumbres y tipos del país” (Chang-Rodríguez y Filer 535). Los tipos populares son una descripción literaria (a veces ilustrada) de las personas de una nación.⁶ Estas narraciones, por lo regular, son versiones estereotipadas hechas por la élite literaria o los artistas viajeros que representaban a la clase trabajadoras trabajadoras. Algunos de estos tipos eran vendedores o trabajadores gremiales como son el panadero, el carbonero, el zapatero, entre otros. Sin embargo, no todos los ejemplos de los tipos pertenecen a esta clasificación, como es el caso de “El Torero”, quien apareció en *Los españoles pintados por sí mismos*. Según Pérez Salas, la publicación cubana de un nombre muy similar sigue mucho la línea de la española (Pérez Salas 98). No obstante, una notoria diferencia es la inclusión del gallero en la versión cubana.

El deseo de coleccionar es parte de una obsesión por registrar datos desconocidos provenientes de los nuevos territorios conquistados y así imponer una racionalidad europea que

categorizaba, clasificaba y jerarquizaba con el fin de dominar. (Said 36). Foucault entendió la taxonomía y en particular la botánica como un dispositivo de control. Esta ciencia funcionó como el método clasificatorio por excelencia para la visualidad, pues las plantas eran catalogadas de acuerdo con sus características visibles (Foucault 47).

Esta necesidad del registro de la botánica se expandió al control de poblaciones. Mirzoeff ha estudiado las relaciones entre la historia natural y la ley y establece que el esclavo fue la pieza modular para el sistema taxonómico visual de la plantación (Mirzoeff 57). José Antonio Alzate, encargado del jardín botánico de México en 1787, estableció una analogía entre las plantas y la población afroamericana: “porque las plantas en las tierras que conocemos aquí por calientes son de un verde más oscuro, y las mismas transportadas a temperamentos templados lo son menos: vaya analogía: ¿puede de esta observación deducirse alguna cosa útil respecto al color de los negros (*sic*)?” (*cit.* Nemser 131). Como vemos en la cita de Alzate, hubo un intento de encontrar una lógica de registro y realizó esta deducción a partir de homologar a las dos poblaciones (vegetal y humana). Ilona Katzew ha mencionado que la aparición del género de la pintura de castas fue el resultado de la ansiedad por la pérdida de control de las poblaciones en donde los marcadores raciales eran más fluidos y mixtos (Katzew 39). La sujeción dentro de categorías en el espacio pictórico fue el último reducto de orden en un régimen visual. En el mundo colonial, se consideraba la pintura de castas como una fuente para la aparición de las colecciones de los tipos populares (Morouichi 6-8), por ejemplo, resquicios de esta clasificación totalizadora entre flora, fauna, conchas y sujetos coloniales es el *Álbum de las Ylsas Filipinas y Trages de sus Abitantes* de 1847 del filipino Lozano.

Me interesa observar la lógica de la catalogación de los llamados tipos populares y su sobrevivencia hasta principios del siglo XX. En la Real Academia Española, la palabra álbum corresponde a “un libro en blanco en el que se conservan fotografías, sellos u otros objetos semejantes”. De esta forma, el álbum construye un universo en sí mismo, creando una *tabula rasa* en donde es posible establecer una matrícula o un registro de objetos, imaginando así un nuevo contexto.

En el *Libro de los Pasajes*, Benjamin menciona que el acto de coleccionar es aquel momento decisivo cuando el objeto coleccionado cambia la red de relaciones previas para entablar otra asociación con “sus semejantes” dentro de la mente del coleccionista. El objeto es separado de sus previas funciones para entrar en otro tipo de relación dentro del álbum. Esta nueva relación es opuesta a la utilidad y se forma bajo la idea de completar la colección, el nuevo sistema histórico creado de manera específica donde se integra el objeto (Benjamin 221-223). Este autor termina la explicación de la colección haciendo una relación entre la fetichización del objeto y la propiedad, “la fascinación más

profunda del coleccionista consiste en encerrar el objeto individual en un círculo mágico, congelándose éste mientras le atraviesa un último escalofrío (el escalofrío de ser adquirido). Todo lo recordado, pensado y sabido se convierte en el zócalo, marco, pedestal, precinto de su posesión” (Benjamin 223). La capacidad de coleccionar es aquella que crea una nueva constelación a partir de la eliminación del contexto anterior.

Siguiendo el mismo criterio, Foucault afirma que el fetichismo de los objetos y la negación del contexto hizo posible la creación de instituciones como los jardines botánicos, los parques zoológicos y las exposiciones universales que fungieron como espacios libres, en donde todo era fácilmente yuxtapuesto (Foucault 143). A través de estas uniones, se creaban nuevas relaciones con otros objetos semejantes a nivel semántico.

El álbum de tipos puede incluirse entre estas construcciones yuxtapuestas, en donde el contexto es suprimido para crear un objeto que circulara en otro nivel de mercancía simbólica. La naturalización en el campo de la representación de los tipos populares en el siglo XIX ofrece un interesante punto de entrada para entender las ideas del fomento utilitario de la población. La sociedad se compartimenta, a grandes rasgos, en los grupos productivos (trabajadores de oficios gremiales y vendedores) y otro grupo que sirve de contraejemplo, los vagos. Como veremos a continuación, el gallerero es un tipo especial, ya que ocupa pendularmente la capacidad de ser un tipo productivo, por los ingresos provenientes de las lidias, y un vago.

Las islas de los galleros

Las acuarelas conocidas como *Letras y Figuras* de Lozano nos proporcionan un buen punto de partida para entender el concepto de visualidad hegemónica y totalizadora de Mirzoeff. El campo de la visualidad ha sido un medio para la transmisión y difusión de la autoridad. *William P. Peirve* (c.1857) es un artefacto visual que involucra un cruce de tradiciones artísticas fácilmente identificables pero cuya combinación produjo una almazuela. (**Fig. 1**) Dicho montaje ofrecía una amalgama en torno a los



Fig. 1. José Honorato Lozano. *Escenas de Manila formando el nombre de William P. Pierce*, 1840-59, acuarela y gouache en papel. (45.72 x 60.325 cm) Regalo de Charles S. Rea, 1924. M3308. Cortesía del Peabody Essex Museum. Foto de Kathy Tarantola.

géneros artísticos de los tipos populares, los alfabetos humanos y las vistas de ciudades en estrecha e íntima relación con el nombre del comitente de la obra. A través de estas acuarelas, como explica John D. Blanco, es posible ver la imposición del decreto Clavería de 1849. Esta ley apuntaba la necesidad de los sujetos coloniales a adoptar un apellido castellano para dar cohesión al Estado hispano desechando las herencias tagalas y chinas (Blanco 3). Estas *Letras y Figuras* conjugan un juego de escalas en el que, a través de la distancia, es posible leer un nombre. El cuerpo de estas personas literalmente se contorsiona para formar letras que conforman el nombre del patrono de la obra. No obstante, si observamos de cerca, necesariamente vemos que las grafías de dicho nombre son tipos populares que están realizando algún oficio o trabajo. Solo a través de la distancia, es decir, del posicionamiento del espectador, se capta la visión totalizadora que recrea la obra (Blanco 4).

Si vemos con detenimiento este universo abigarrado, descubrimos que hay

algunos tipos populares que no operan bajo esta visualidad de letras, es decir, no hay una fuerza impuesta para producir estas grafías. Aunque están libres de esta imposición, no lo están de la fuerza de trabajo asignado a los tipos populares como, por ejemplo, la buyera⁷ (**Fig. 1**). Sin embargo, también hay personajes que no están produciendo, transportando, ni realizando un trabajo. Lozano pinta un universo colonial, en donde hay muchos individuos sujetos a este régimen configurado en las letras del comitente; también hay varios grupos de personajes (como los novios) que no son legibles y representan una fisura del espacio colonial. En este sentido, no es casualidad que los tipos populares que más repiten esta interrupción sean los galleros. Ellos escapan de este campo de visión y, por lo tanto, no son legibles como letras dentro de este universo (**Fig. 1**).

El gallero apareció por primera vez representado por Lozano en el mencionado *Álbum* de 1847 y previo al género de las *Letras y Figuras*. Gervasio Gironella, autor español del texto, decía sobre *Esterior* (sic) *de una gallera*: “El gallo es el objeto de predilección para el indio, su compañero inseparable, en sus trabajos, su entretenimiento en el ocio [...] si se quema la casa, lo primero que pone a salvo es el gallo [...]” (Gironella 17; **Fig. 2**). En seguida, Gironella describe al asiento de gallos y los recaudos

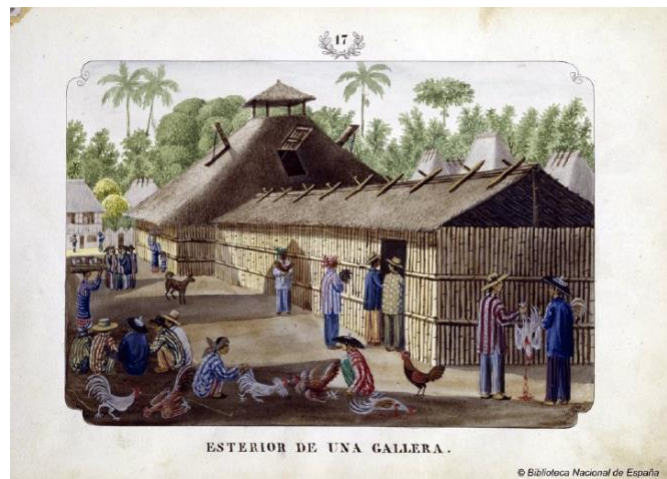


Fig. 2. José Honorato Lozano, “Esterior de una gallera”, acuarela, en Gervasio Gironella en *Album de trages y Abitantes de las Islas Filipinas*, 1847. Biblioteca Nacional de España.

económicos benéficos para el erario. Finalmente, el autor escribe: “La gallera por su parte exterior, que representa esta lámina, es sumamente exacta (sic)” (Gironella 17). El autor analiza lo que él ve en la lámina y detalla, por ejemplo, la tristeza del indio por el gallo muerto. No obstante, el texto hace una importante omisión: hay dos galleros jugando en el primer plano fuera de la gallera que el autor pasa por alto. Como había hecho con *Letras y Figuras*, Lozano coloca a los galleros en una economía informal fuera de la valla de gallos. Estos galleros están bajo la óptica colonial, pero desafiando su mirada al jugar afuera del establecimiento oficial.

La actividad lucrativa se reitera en la imagen del gallero de *Los cubanos pintados por sí mismos o Colección de tipos cubanos* (1852) que incluye un gallo con una pila de dinero a sus pies (Vidrieras 229). Esta publicación es un álbum de cuadros costumbristas que apareció en la Habana en 1852. Se conoce por ser la primera de su clase en ser ilustrada en el continente americano. El gallero es caracterizado como: “uno de los tipos más especiales que puede tener la tierra del tabaco, y el que con más justicia merece los honores de la biografía y la apoteosis” (231). El cuadro de costumbres enaltece a esta figura como un sabio en varias materias como la estrategia militar, la medicina y la alquimia. El gallero pertenece a varios extractos de la sociedad y, por eso, como “Andalucía es la tierra de los toreros, la Isla de Cuba lo es de los galleros” (231). A pesar de los elogios dados a este tipo, el cuadro acaba con un tono moralista donde se recrimina la vocación del gallero, quien ha dejado los campos sin cultivar y cuyo juego llevaba al camino de los vicios (265).

En la primera mitad del siglo XIX, gracias a la nueva economía de plantación y la fuerza de trabajo esclava, los ingresos del Tesoro cubano se multiplicaron a cantidades sorprendentes de: “2,4 millones de pesos en 1814 a 9 en 1828 y a 11,6 en 1840” (Roldan 19). Tales cantidades permitían atender los gastos de administración colonial en la isla y, además, remitir a España importantes partidas de dinero que se llamaban “sobrantes de Ultramar”. (Saiz Pastor 83-87) En el último tercio del siglo, la inminente abolición de la esclavitud (1886) y la anterior suspensión de la trata legal (1835) produjeron gran ansiedad por encontrar manos que sustituyeran gradualmente al trabajo esclavo. Aquí, vemos una íntima relación entre la representación gráfica y la búsqueda de una nueva fuerza de trabajo para la extracción agropecuaria de la isla. Al gallero se le criticaba por dejar los campos sin cultivar como advierte el final del cuadro de costumbres; una reclamación que puede leerse en vísperas de la necesidad de encontrar una nueva fuerza de trabajo. Los guajiros, como se le conocía popularmente a la población blanca libre y clase baja, eran los indicados para suplir esta escasez de mano de obra. Es importante notar que a estos se les retrató en los cuadros de costumbres como los dueños de gallos.

Tras el éxito de *Los cubanos pintados por sí mismos*, Miguel de Villa editó una publicación similar llamada *Tipos y Costumbres Cubanas* en 1881. Los autores eran nombres famosos en el género costumbrista cubano como Antonio Bachiller y Morales, Manuel Costales, Francisco de Paula Gelabert, entre otros. Esta publicación mostraba la problemática sobre el lugar de las peleas de gallos en la sociedad cubana. El editor vuelve a rescatar el texto original de “El gallero” en 1852, pero en una nota al pie da la advertencia al público, pues siente no saber quién es El Licenciado Vidrieras. Anteriormente, se pensaba que era el seudónimo de Suzarte, pero este escritor lo negó (De Villa 21). A pesar de que los otros autores de los cuadros de costumbres eran conocidos, esta nota explica que se desconoce quién es la voz autoral detrás de la descripción del gallero; por ello, resulta sintomático que el autor del gallero, como el propio tipo, elude el correcto registro de su procedencia.

El gallero resulta difícil de encuadrar como pretenden hacerlo los álbumes de tipos en el siglo XIX y esta movilidad es patente cuando se habla de la facilidad que tiene este tipo de desaparecer a extramuros para no ser fiscalizado (De Villa 25). En el siguiente apartado, analizo a los vendedores como los tipos populares catalogables con un movimiento controlado dentro de la ciudad y, al final, observo como el gallero opera en contra de estos esquemas de circularidad mercantil.

El intercambio comercial en imagen: el vendedor y el gallero

Max Quanchi ha expuesto que las fotografías de *Our Islands* estaban destinadas para probables empresas mercantiles, expansión comercial y exportación agrícola como una vitrina de exhibición. Por ello, es común encontrar los principales productos de las islas junto a los trabajadores que los producen (Quanchi 220). Ejemplos son las fotografías de un transportista de leña que se repite en varias publicaciones, así como las de un vendedor de pollos con un *copyright* asignado a J. M. Jordans (Church 113; Halstad 27).

En las páginas de *Our Islands*, las imágenes de vendedores inducen la noción de mercancías atravesando el espacio de la ciudad en constante circularidad. A los vendedores solo se les identifica por los bienes que transportan: por ejemplo, el panadero, por el pan, el carbonero por el carbón, etc. Con este gesto, hay en la figura representada un desplazamiento de su subjetividad en pos de la mercancía que transporta; por ello, en los tipos populares, podría decirse que la mercancía y el vendedor se vuelven uno. El objeto y el sujeto se fusionan en la mercancía en estas ilustraciones. *Bread wagon*, que aparece en una obra contemporánea de *Our Islands*, es una clara amalgama de estos elementos al ser una mercancía con la facultad de movimiento. El autor explica cómo “the bread-wagon is on the street somewhere; [...] He will be before your door after a while, [...] before your

coffee, eggs, and bread in the morning, for your human bread-wagon, with the great board or basket filled with fifty fine fresh loaves balance deftly on his head” (Dinwiddie 168). Su movilidad no solo se desea, sino que también es necesaria, ya que el vendedor-mercancía es la vía para que el consumidor pueda satisfacer su rol. Las mercancías llegan hasta el domicilio de los consumidores quienes no necesitan moverse. Una escena que refuerza esto es *Peddler and his outfit*, en donde el pie dice: “This photograph represents a scene that is common in all town and cities of Cuba. The peddler with his perambulating dry goods shop is encouraged by the exclusive disposition of Cuban and Spanish ladies [...]”(Olivares, vol. 1, 28).

Quiero detenerme en el análisis de estas fotografías de vendedores. Por un lado, como mencioné, proporcionan un campo visual para los potenciales intercambios comerciales en estos sitios. Cortes Rocca menciona que pensar lo fotográfico requiere construir la red de relaciones en donde se inserta esta imagen, así como las consecuencias epistemológicas de su realización (Cortes Rocca 10). La fotografía tiene la capacidad sintetizadora de procesos de convertir al sujeto (vendedor) y objeto (pan) en un nuevo objeto de mercancía (foto). Por este motivo, ocurre una doble mercantilización: primero, la persona como portadora del producto comercial y, después, como objeto de representación en la fotografía. Este proceso conlleva a una mercantilización de “las cosas” y “los sujetos” del lugar, pero también de las representaciones de estos sitios.

Lo fotográfico era un proceso más largo en esta época que no solo consistía en hacer clic en la cámara; sin embargo, me gustaría analizar más a fondo este “momento de captura”, pues aquí ocurre un fenómeno de suspensión en el lapso del intercambio comercial. Así, las fotografías de los vendedores se construyen como una especie de ruptura de su circularidad laboral. Un ejemplo de ello se encuentra en la fotografía de un chino llevando su producto al mercado. Olivares menciona en el pie de foto que: “He was very averse to having his picture taken and it was secured only by stratagem in the way of a snapshot” (vol. 2, 462). Aquí, la cámara se empleó como una estrategia militar para capturar al vendedor, como Esther Gabara ha mencionado citando a otro libro de la época: “The camera is like the gun of the warship while the gun can do the deadly execution, while shot and shell are brought to the state of perfection by our skilled artisans, the man must be behind the gun. So it is with the camera.” (Gabara 45)

Dicho fenómeno de interrupción mercantil se acentúa más si al vendedor se le lleva a un estudio fotográfico como sucede en algunas fotografías y se le retira por completo del día laboral. El vendedor sigue en posesión del producto y, por estas fotografías, sabemos que el intercambio comercial aún no ha ocurrido. También, al no estar presente un consumidor, no sabemos si realmente

sucedió esta transacción mercantil. Por esta razón, la mayoría de las imágenes de los vendedores son intercambios en potencia, pues hay muy pocas imágenes como la de *Peddler* en la que la transacción es visible. A pesar de no saber si la negociación comercial se llevó a cabo, lo que sucede con la fotografía de vendedores es que el propio objeto fotográfico se convierte en un nuevo elemento, en un objeto de oportunidades comerciales y de nuevos intercambios mercantiles.

Los vendedores-mercancía no llegan a ningún consumidor y son detenidos por medio de la captura fotográfica. El campo de la visualidad de la cámara opera en unos instantes contra el flujo de las comodidades de la ciudad. La producción fotográfica de los vendedores ofrece una ruptura del intercambio comercial antes de volverse parte de la colección. El coleccionista retira los objetos de su previo contexto para incluirlos en una constelación diferente de relaciones: el álbum. A través de la conformación del universo del álbum, los vendedores y otros tipos populares se restituyen dentro del mundo de las mercancías—esta vez, por medio de la circulación de la representación de ellos en imagen fotográfica.

Our Islands incluye fotografías de los galleros en dos modalidades: estos detienen a las aves al vértice del comienzo de la contienda o animando a los gallos que ya están en combate. Existe una diferencia sustancial entre estas imágenes y los vendedores. Como mencioné, el intercambio comercial no se ha efectuado en la fotografía del vendedor; en contraposición, la apuesta (es decir, la transacción mercantil) ya ha tenido lugar antes de que la pelea se lleve a cabo. También el gallero, al formar parte de una colección o publicación, entra en el universo de los bienes de consumo. La importancia de las fotografías de los galleros es que muestran una doble transacción mercantil: la que se realiza con la apuesta y aquella cuando es parte de una colección.

En el libro de Olivares, como trataré en el último apartado, a los galleros también se les muestra en la calle y no en un palenque oficial; por ello, esa apuesta muy probablemente formaba parte de las redes económicas informales que la autoridad buscaba eliminar. La distinción principal entre los intercambios mercantiles de los vendedores y aquellos de los galleros son los conductos de legalidad de las economías. Estas economías son sincrónicas como lo visualizan estas imágenes. No es casualidad que el filipino Félix Laureteano fotografíe *el Tianguí o feria* y las peleas de gallos como parte de su pueblo en Iliocos.⁹ Los tianguis también formaban parte de las economías informales en ambos lados del Pacífico. Así, los galleros funcionan como una contravisualidad que incentiva el intercambio comercial, pero bajo sus propios términos.

Válvulas de seguridad: el diseño gráfico, las murallas y la policía

El diseño gráfico de *Our Islands* es el marco orquestador en los dos volúmenes. La mayoría de las publicaciones contemporáneas aíslan a la imagen del texto, es decir, las fotografías ocupan una hoja separada. Gracias al proceso de media tinta, la imagen no está separada del texto en este libro y ambas partes configuran un núcleo simbólico (Gabara 47). El diseño dirige el orden de los espacios en la hoja de la publicación, así como los dispositivos de la muralla y la policía lo hacen en la urbe. La comunión de ambos dispositivos funciona como válvulas regulatorias en la representación de estas ciudades portuarias. Por lo regular, los vendedores aparecen con la muralla de fondo. El objetivo de este ensayo es el tratar de comprender la lógica interna con la que se desarrolla el diseño gráfico para explicar la razón de estas yuxtaposiciones. Estas uniones me ayudarán a pensar sobre el espacio de la movilidad en estas colonias altamente militarizadas y a pensar como el gallero opera a pesar de estas restricciones.

La Habana y Manila fueron objeto de transformaciones modernizadoras poco después del fin de la guerra, conocidas como *City Beautiful Movement* y que contemplaban un plan regulador ciudadano para cambiar superficialmente la faz de la herencia colonial. Por la brevedad del ensayo, me concentraré en las murallas que, cuando aparecen en *Our Islands*, operan de dos maneras: la primera vía es como la metonimia de cárceles en recuerdo de las políticas “feudales” de España. La imagen de la muralla suele aparecer de trasfondo en los textos que relatan algunos episodios del maltrato a los habitantes por parte de los españoles, por ejemplo, en el episodio del uso del garrote sobre los nativos frente a la muralla. La segunda manera compagina con la política española respecto a la restricción de tránsito al regular la entrada y salida de las poblaciones a intramuros. Luis Merino desarrolló la tesis de una Manila inmóvil para entender mejor la restricción de circulación en Intramuros, aunque advierte que era más una intención que una realidad (Merino 56). Ana Amigo indica que los dispositivos de la muralla y la policía asistían con la regulación y la administración de nuevos espacios de ocio en la Habana (Amigo 125-139).

Daniel Nemser sostiene que la construcción del concepto de raza en el México colonial se apoyó en el desarrollo de la infraestructura—caminos, ciudades, jurisdicciones y límites (Nemser 38-56). Al respecto, las poblaciones de intramuros son otro tipo de concentración particular de corte más elitista, pues la función más importante de la muralla no era la defensa contra la piratería; tanto en la Habana como en Manila había murallas internas que tenían como propósito la separación de espacios entre las poblaciones de características raciales distintas (Venegas 38). Este imaginario puede verse en el mencionado *Álbum* de 1847 de Lozano, donde aparece una imagen titulada “Un indio carpintero del Arsenal de Cavite”. Atrás de la imagen, se ve la muralla con una puerta y un soldado. La puerta

funciona como medida de seguridad en intramuros, dando la impresión de tránsito regulado. Lozano expande el apunte de la ilustración para examinar la presencia del ejército español en Filipinas y exponer su necesidad ante el enemigo moro interno: “su principal ocupación es vigilar y castigar a los piratas de los moros”(Gironella 59). Aquí se ve cómo la limitación de la movilidad es el principio espacial de las ciudades amuralladas.

Esta ordenación de espacios se puede constatar en *Our Islands* a través de la representación de las yuxtaposiciones. En la página 12, se publica un fotomontaje en el que hay tres figuras y una de ellas parece cargar una canasta en la cabeza; en segundo plano, hay unos caleteros con carretas y al fondo está la muralla. Los vendedores ambulantes para ejercer su funcionalidad mercantil necesitan moverse en la urbe; sin embargo, su circularidad no es total. Las múltiples fotografías de la inclusión de estos vendedores con las murallas en *Our Islands* funcionan como un recuerdo constante de esta limitación. La representación de las murallas funciona como un control sobre la población, incluso en la apertura del puerto a partir de 1837. De acuerdo con Foucault, bajo esta imagen se configura la heterotopía que tiene como norma yuxtaponer varios espacios que normalmente serían, o deberían ser incompatibles: el libre puerto con murallas (Foucault 47).

En *¡Abajo las Murallas!* de 1841, Monlau sostenía la necesidad de derrumbar estas estructuras, lo cual ayudaría a la industria y a la circulación de la ciudad e, incluso, iría en contra de una narrativa imperialista: “ceñir una población con fuertes murallas es querer oponerse a su desarrollo físico y a su progreso [...] es querer parodiar miserablemente la fijación del NON PLUS ULTRA” (Monlau 8). Tal es la misma queja de Gironella en el *Álbum* de 1847, cuando comenta que la aduana está dentro de las murallas y su ubicación complica la rapidez de los intercambios pues el comercio se desarrolla en los extramuros (Gironella 7). La composición del fotomontaje en *Our Islands* es muy sugerente pues la oposición entre la circularidad que reflejan las fotografías de los vendedores con la constricción ocasionada por la muralla es una innegable contradicción del espacio de la modernidad colonial que traen a la luz estas yuxtaposiciones.

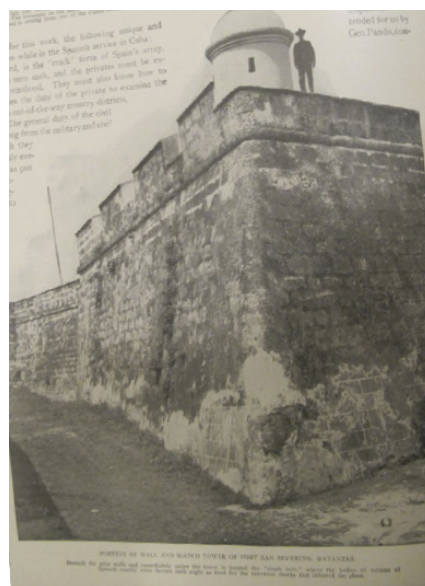


Fig. 3. Autor desconocido, “Portion of the Wall and Watch tower of Fort Sant Severino, Matanzas” en: *Our Islands and Their People*, fotografía, 1899

Mirzoeff concibe al supervisor como aquel integrante que ejerce el control del complejo visual de la plantación. Este sujeto dio paso a la policía de la metrópolis como los nuevos agentes de la disciplina panóptica y la supervisión (160-163). Una fotografía enigmática de la muralla en Cuba con una silueta negra encima de la torre de observación sugiere esta transición en la isla (**Fig. 3**). La institución burocrática del cuerpo policiaco despersonaliza su funcionamiento, en lugar de depositar la ley a un individuo (Mirzoeff 161). La subexposición de la luz en la fotografía ocasionó que el individuo encima de la muralla apareciera completamente en negro y, con ello, exacerbando su oficio de despersonalización al no tener rostro. La idea de la regulación se completa con el texto de la guardia nacional, la torre de vigilancia y la muralla.



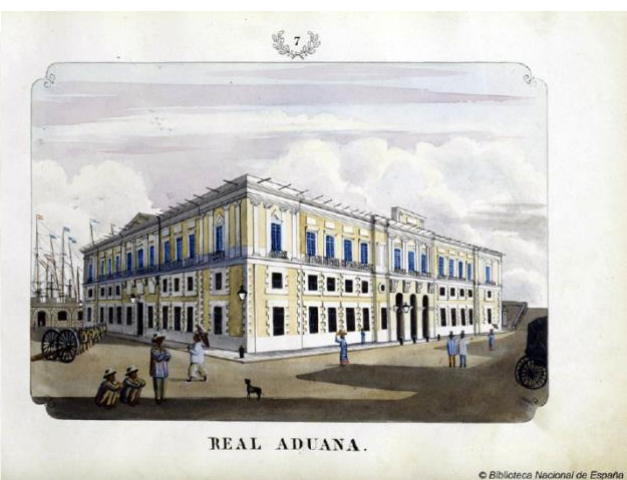
Fig. 4. Autor desconocido, “Havana policeman and Police Holdover or Common Jail, Havana” en: *Our Islands and Their People*, fotografía, 1899

Otra instancia en la que la administración de los espacios entre las murallas y su comunión con la ley es visible es cuando el texto describe la modernización de la policía de la Habana. En la imagen de *Police Holdover o Common Jail* hay un grupo de trabajadores con una carreta de construcción y un carruaje (**Fig.4**). La fotografía integra la esquina de la cárcel, una caseta y la muralla. El texto elogia a la policía, pero ¿qué implica la inclusión de la fotografía? La imagen muestra tres personas encima de la muralla, es decir, muestra que es posible saltar la obstrucción de la estructura. El día seña remarca la inclusión visible de esas tres figuras para que no sean cortadas de la fotografía a la vez que provoca que la imagen y el texto se invadan la una al otro.

Esta tensión en la página induce una competencia que muchas veces desorienta al lector en lugar de dirigirle la mirada. Esta ansiedad de saber si es más importante la imagen o el texto puede producir, como comenta Gabara, una hendidura en la narrativa imperial (Gabara 57). La población, aunque limitada por la muralla y vigilada por la policía, muestra por las imágenes cómo es posible infringir esta restricción. Por consiguiente, al mostrarse la muralla y la policía en la fotografía creo que puede entenderse el concepto de visualidad del que habla Mirzoeff, y también los medios para resistirla

mediante la visualización de las figuras encima de ella que generan una apropiación inversa. (Mirzoeff 22-30).

Este relato sobre la policía empieza con una fotografía de una aduana cargada de mercancías y continúa en la página siguiente, en la que hay un policía con el uniforme nuevo en la parte superior mientras que en la inferior aparece una cárcel. El diseño gráfico busca crear un vínculo entre la ley en práctica—el policía y el control en el flujo de mercancías a través de la aduana. El fin de una aduana es fiscalizar productos y, por eso, la considero una especie de control. Sin embargo, en *Our Islands* ocurre lo contrario, pues, en la fotografía del edificio aduanero, éste aparece colmado de mercancías que rebasan la capacidad del establecimiento para contenerlas, dificultando así su tarea de fiscalización.



La comparación con la *Real Aduana de la Habana* de Frederick Mialhe es interesante. En la litografía, observamos que el espacio de la aduana es un lugar

controlado, vigilado y cercado (**Fig. 5**). En el álbum de Lozano, hay una *Real Aduana* cuya masa arquitectónica ocupa la mayor parte de la imagen (**Fig. 6**). A sus pies hay varias figuras en movimiento, sin embargo, hay un grupo con los brazos cruzados y sin ninguna actividad productiva aparente frente a la institución hacendaria más importante del puerto. Como en la galleria, Lozano pinta esta contravisualidad en primer plano, la cual “escapa” la óptica del álbum -encargado y escrito por Gervasio Gironella, intendente de Hacienda de Filipinas- cuya finalidad era la de presentar actividades productivas. La contravisualidad tiene esta facultad que supera la mercantilización de la visión, ya que interrumpe de varias formas la narración conductiva de la visualidad en la cual se apoyaban los

Fig. 5 Frederick Mialhe, *Aduana de la Habana*, Isla de Cuba Pintoresca, Lit. Real Sociedad Patriótica, 1839
 Fig. 6. José Honorato Lozano, “Real Aduana”, acuarela, en Gervasio Gironella en *Album de trages y Abitantes de las Islas Filipinas*, 1847, Bibiloteca Nacional de España

principios de funcionalidad y utilidad de un sistema capitalista en desarrollo (Mirzoeff 22-30). De acuerdo a la obra, los habitantes están reservados para ser vistos en un cierto lugar, efectuando alguna actividad, como por ejemplo, los vendedores. Sin embargo, muchos encuentran cómo “estar fuera de lugar” y “de localización”, al contrario de lo que prometían los editores de *Our Islands*.

El control disciplinar y el gallero

Los ejemplos anteriores son útiles para evidenciar los momentos en que la imagen “falla” en cohesionar una política de control de la población y, más bien, retrata cómo poder evadir esta norma prescrita. Sin duda, el sujeto colonial que más logra evadir esta vigilancia es el gallero. La gallera es un punto de reunión de continuidades imperiales, en torno a la constricción del espacio de los asistentes y la ganancia de réditos a partir del espectáculo. La ilegalidad de la práctica durante esta época de transición y la búsqueda de adopción de otros juegos lúdicos, como el béisbol mencionado por Olivares, tenían como objetivo canalizar el tiempo libre y, a la vez, comulgar con la protección de los animales (Davis 559; Guggenheim 133-173).

Louis A. Pérez ha argumentado que el béisbol en Cuba tenía varios adeptos entre las clases adineradas de la isla desde fines del siglo XIX; por ejemplo, el crítico Enrique Varona alababa lo que esta nueva actividad lúdica promovía, pues “introduce a nuestras costumbres un elemento de valor en la regeneración física y en el progreso moral” (*cit.* Pérez 506). Para Varona, en cambio, “el pueblo que se acostumbra a ver sangre sale de causal con mayor facilidad” (506). La cercanía del deporte a Estados Unidos y su supuesta distancia con los legados españoles (las corridas de toros y las peleas de gallos) promovían un deporte sano y moderno (505).

En cuestiones espaciales, resulta interesante comparar las dos representaciones del francés Mialhe y del filipino Lozano de la gallera como espacio de contención. El escenario de Mialhe es una visión caótica y tumultuosa, en el cual los espectadores saltan de las butacas (**Fig. 7**). Al contrario, los espectadores de la valla de gallos de Lozano parecen estar en fila en un lugar ordenado (**Fig. 8**). Lozano probablemente quería cambiar el imaginario de la gallera, en el que estaba presente la asociación de la vagancia con los partícipes de los juegos de gallos.

Hay varios intentos de construir gallerías y su reflejo en la literatura de la época es notorio. Por ejemplo, en la novela cubana *Cecilia Valdés* (1882) “el Capitán General don Francisco Dionisio Vives había hecho construir en toda forma una valla o reñidero de gallos con su piso de serrín, galería de bancos para los espectadores, en suma, una verdadera gallería” (Villaverde, Capítulo 8). A pesar de estos intentos arquitectónicos de confinar las peleas de gallos, estas creaban espacios alternos, en parte

porque las vallas de gallos arquitectónicamente no eran necesarias para efectuar el juego. El *Esterior de la gallera* de Lozano muestra que el palenque es un espacio que incluye a los espectadores y que la participación pública funciona para la fiscalización de recursos—la pérdida de recursos sucede cuando la gallera le es invisible a la administración colonial.

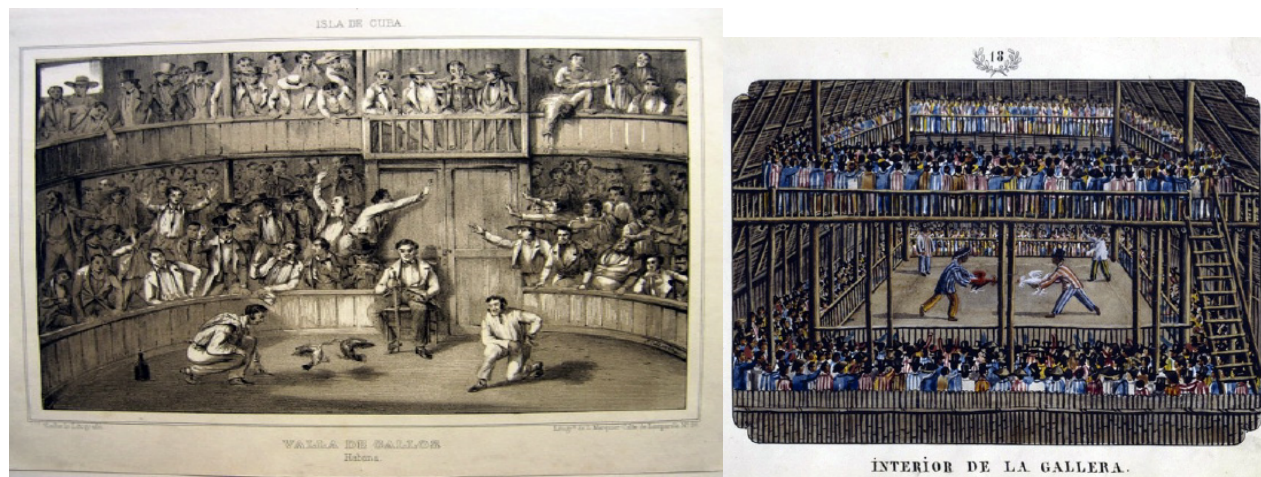


Fig. 7 Frederick Mialhe, “Valla de Gallos, Habana” en *Isla de Cuba Pintoresca*, Litografía de la Real Sociedad Patriótica, 1839.

Fig. 8. José Honorato Lozano, “Interior de una Gallera” en en Gervasio Gironella en *Album de trages y Abitantes de las Islas Filipinas*, 1847, Biblioteca Nacional de España.

La ilustración de la valla de gallos del francés Frederick Mialhe capta otra problemática, pues exhibe la gallera como un lugar alterno de sociabilidad. En el palenque había una mezcla peligrosa de clases, castas y mujeres. Por ejemplo, el bando de gobierno de 1771 decía que “se persigan y sorprendan las casas de juego que hay establecidas, en donde concurren toda clase de personas, mezclándose el indio con el español, el oficial con el sargento y el soldado y las mujeres de todas clases. ¡Malhadado ejemplo y funestas consecuencias que todavía duran!” (*cit.* Navarro 53)

Esta peligrosidad quedaba denunciada en los múltiples memoriales de los vicios de la sociedad cubana y filipina, dentro de la cual los galleros ocupan un lugar central. En 1844, hubo una orden del gobierno superior que prohibía la entrada de la gente de color a las peleas en Cuba, así como una solicitud para que las peleas se llevaran a cabo únicamente en los recintos de vallas oficiales (Zamora y Coronado, tomo III, 45). Las *Instrucciones para los asentistas del juego de gallos*, publicadas en Binondo en 1835, limitaron las lidias. Luengo indica que se buscaba la restricción de las peleas, pues esta actividad competía con otras actividades de índole europeo (368).

En este ensayo, me baso principalmente en *Memoria sobre la vagancia de la Isla de Cuba* (1831 y reeditado en 1854) y en *Galleras, juegos prohibidos y legales, vagos y malhechores* de Eduardo Navarro (1897), procurador de Filipinas. En estos textos había una relación directa entre la vagancia y los gallos: “el juego de gallos relaja los hábitos de la vida de labranza tranquila y precipita a la miseria”(Navarro 44). A su vez, *Memoria* promovía la educación como la panacea contra el juego. El interés de esta obra también era utilitario, ya que asociaba a los galleros con el ocio y la vagancia. En el plan de fomento para las clases populares de esta obra se asigna la importancia de la gimnasia, pues se busca “robustecerlos y endurecer sus cuerpos por medio del trabajo y la fatiga”(Memoria 48). Dicha idea sobre la educación perduró en el imaginario cubano, como vimos en la encuesta de *El Figaro* de 1902. Después de la emancipación (1886), Rebeca Scott ha señalado que hubo varios esfuerzos para reestructurar la mano de obra y hubo una oleada de restricciones contra la vagancia que afectaron los juegos populares como las lidias (Scott 245-246).

Para estos autores, los gallos no solo promovían la vagancia, sino que también conducían al separatismo.¹⁰ En el levantamiento cubano de 1895, el Grito de Baire, el general Saturnino Lora exclamó: “¡Basta de que peleen los gallos, carajo, es hora de que peleen los hombres, vamos todos a respaldar el grito de independencia!” (*cit.* Riaño 39). En Filipinas, Navarro relacionaba directamente el juego de gallos con la insurrección de 1896, ya que este promovía “las salvajes energías primitivas, la rebelión y el separatismo parricida”(Navarro 59).

Bajo el gobierno norteamericano, una fotografía de galleros de C. H. Graves mostraba como título: *The native Filipino prefers cock-fighting to work*. Davis estudia cómo las peleas de gallos fueron fuertemente criticadas por un sector norteamericano; por ejemplo, un misionero presbiteriano relacionaba la indolencia de los filipinos con la facilidad de conseguir dinero en las galleras sin tener que trabajar (Davis 558). Por ello, las representaciones de los galleros en *Our Islands* llaman poderosamente la atención por el hecho de que las lidias tenían malísima fama y estaban prohibidas cuando se publicó el libro en 1902.

Gabara ha estudiado la posición multifacética (el bilingüismo y multiculturalismo) del californiano José (con acento incluso en inglés) Olivares como una crisis de estabilidad en cuanto a la narrativa colonial del texto (50-52). Por ejemplo, parece significativo cómo Olivares se distancia de los norteamericanos y los critica porque se sientan en los cafés sin preguntar si el asiento está ocupado (vol. 1, 32). Olivares se disfraza de jíbaro, un nombre que se refiere al campesino blanco de Puerto Rico, como una de las múltiples máscaras que emplea este personaje a lo largo de la publicación. (Gabara 51). ¿Por qué escoge Olivares vestirse de jíbaro? (vol. 1, 153).¹¹ Según el imaginario de la

época el jíbaro era indolente y tenía poco interés en el trabajo y el progreso. Como vimos, la narrativa del nativo laborioso con los vendedores ambulantes se lleva al extremo en *Our Islands*, en contraposición al fantasma de la vagancia del trópico que abundaba en las publicaciones de la época. Así, frente a los vendedores que recorren la ciudad-puerto con una movilidad total, los únicos individuos sentados o acostados en las fotografías son los soldados estadounidenses. Dado esto, Olivares repite, a lo largo del texto, la posibilidad de convertir a las islas en un resort de descanso durante los meses invernales (vol.1, 24).

Considero importante la elección de Olivares de vestirse de jíbaro por su relación con el gallero. Los jíbaros de Puerto Rico y los guajiros de Cuba representan al campesinado de tez blanca de estas islas. En *El Gíbaro, cuadro de costumbres* de 1849, Manuel Antonio Alonso dice que el gallo es el compañero inseparable del jíbaro (Alonso 78) y, a su vez, J. Q. Suzarte, describiendo al guajiro en *Tipos y Costumbres* dice, “Su diversión favorita era el juego de gallos, en el que arriesgaba todos sus ahorros, y aun sus ganancias por venir” (Suzarte 60). En la misma obra, Víctor Patricio Landaluze dibuja al guajiro con un gallo. Cirilo Villaverde describía al guajiro en 1890: “no hay mas amigo que un peso, ni más diversión que un gallo” (cit. Riaño 45).

Esta faceta de Olivares como jíbaro cobra más importancia cuando en su texto parece ser consciente de la problemática sobre los gallos; por ejemplo, “The military authorities even made the mistake of attempting to regulate certain peculiarities of the Spanish and Cuban population, which by long usage had become second nature” (vol.1, 32). Más adelante en la misma sección, Olivares dice: “When the bull fight and the cocking main existed, they took place on Sunday” (vol.1, 33). El uso del pasado “existed” muestra que el autor estaba enterado de la prohibición y, más adelante, la reconoce como un error por parte del gobierno norteamericano.

Las fotografías de galleros de *Our Islands* parecen sugerir un desafío. Las lidias fueron prohibidas definitivamente por la circular de abril de 1900 y, un mes después, el gobierno les dio el derecho a las sociedades protectoras de animales de perseguir a los infractores en Cuba. Durante la guerra filipino-estadounidense (1899-1902), estas peleas se prohibían (Davis 560). No me es posible estar completamente segura del propósito y de la fecha precisa de cada fotografía; sin embargo, lo cierto es que aparecen en la publicación, después de 1902, fecha en la que ya habían sido declaradas ilegales. Esto, sumado al hecho del tiempo verbal en pasado que Olivares ocupa en el texto, da indicios

de que probablemente era consciente de su prohibición. Todas las imágenes se encuentran en la calle y en zonas rurales fuera de la valla de gallos, lo cual era ilegal a partir de 1835. Por lo tanto, las fotografías reflejan una pelea clandestina o, más aún, están coreografiando una para sacar la fotografía. Con esta intención, los fotógrafos de *Our Islands* reactivan muchas de las formas de contravisualidad con las que está asociado el gallero. Por ejemplo, en la foto *Height of the Battle*, se observa en la mano de las personas un objeto que podrían ser monedas, al mismo tiempo que apuntan a un gallo (**Fig. 9**). Así, las imágenes de *Our Islands* retratan cómo las apuestas continuaban fuera de una valla oficial.

Después de la intervención militar norteamericana, la ASPCA quería promover nuevas conductas para educar a las poblaciones de estos territorios. Podemos ver cómo se va de una acción bélica hacia una modificación de las conductas “salvajes” de

estos pueblos a través de la educación.¹² No obstante, Olivares crea un juego de palabras en inglés con *cockfight* y el título

Height of the Battle al establecer este paralelo entre la pelea de gallos y el léxico militar. Las fotografías aparentan confirmar que este comportamiento de dominación todavía se encuentra en las islas en los periodos de paz.

Las imágenes de *Our Islands* forman parte de la creación de espacios de movilidad alterna. Estas muestran la inexistencia de vallas de gallos al visualizar a los jugadores en la vía pública. El autor explica que “In Cuba, cock fights are not pulled off in pits as elsewhere, but on the contrary take place in the open field” (vol.1, 36). Esta cita de Olivares es enigmática puesto que, como hemos visto, las gallerías en Cuba existían antes de que se prohibieran. Me parece significativo que Olivares menciona que las peleas tomaban lugar en un campo al aire libre. Las gallerías concentran al público en un espacio constreñido; en cambio Olivares, en el pie de foto explica, como las peleas de gallos pueden empezar en un lugar y acabar en otro “miles away from the point of commencement, with the eager crowd



Fig. 9. Autor desconocido, “Height of the Battle” en: *Our Islands and Their People*, fotografía, 1899

attendance to the last”(vol. 1, 36). Así, las peleas de gallos forjan una movilidad no controlada al seguir el movimiento de los gallos fuera de las vallas en espacios abiertos. *Height of the Battle* recrea esta incapacidad de saber a dónde va a llevar la pelea de gallos con una multitud de gente circulando sin control al seguir a los gallos durante la lidia. Es así que el juego de gallos representado en *Our Islands* mina el control de la movilidad de los habitantes.

Aunado a esta inestabilidad de control y de catalogación de la población es la imagen del patogallo. Olivares emplea la palabra “patogallo” para describirlo en el libro (Fig. 10). El patogallo es “[a] peculiar bird is met with which partakes of both the nature of a chicken and a goose”(vol. 1, 36). Ni la taxonomía ni el inglés son suficientes para describir esta ave que es parte gallo y parte pato. Según Olivares, este híbrido tiene la capacidad de vencer a media docena de gallos uno tras otro. El formato de retrato vertical de medio cuerpo en el patogallo también es elocuente, pues la mayoría de las imágenes del gallero son de forma apaisada. El individuo que sostiene al patogallo viste el pañuelo y el sombrero de yarey, ambos típicos entre los guajiros. ¹³ A este personaje le acompañan dos afrocanos, lo que refleja el mestizaje de la sociedad cubana. El móvil del retrato era ubicar y distinguir a las personas por sus rasgos físicos. El grupo de aficionados parece ser tan grande que se pierde en la imagen del patogallo. La fotografía ensombrece a parte de los integrantes del grupo, no pudiendo catalogar, al igual que al patogallo, a los concurrentes a las lidias de gallos.



Fig. 10. Autor desconocido, “Votaries of the cockpit” en: *Our Islands and Their People*, fotografía, 1899

La última fotografía del libro es una pelea de gallos o la simulación de una. El pie de foto homologa a los juegos de varios países: “Cockfighting is the national sport of the Filipinos, as baseball is with us, or bull-fighting with the Spaniards”(vol. 2, 776). Como lo hacía la imagen de *Puck* a la que se aludió al principio, la oración de Olivares establece una comparación entre estas actividades. La diferencia radical es la carga irónica de la caricatura. Olivares normaliza en el pie de foto las peleas de gallos, pues estas son como el béisbol en otras latitudes. Dado esto, surge una pregunta: ¿cómo funciona esta fotografía al cerrar la narrativa imperial? Mirzoeff explica cómo un gobierno imperial se autojustifica al considerarse justo y, en consecuencia, estético (Mirzoeff 278). La imagen de los galleros,

como muchas otras, ponen en tela de juicio la legitimidad y la narrativa humanitaria de Estados Unidos, en donde se encuentran ejemplos poderosos como, por ejemplo, una fotografía de un Colón decapitado con esta inscripción : “After the publication of the President’s message declaring the sovereignty of the United States over the Philippines Islands, the natives cut off the head of Columbus, because he had discovered a country that produced so treacherous a people as the Americans: and the statue so remains to the present time” (vol 2, 740).

Asimismo, el texto donde se inserta la última fotografía de los galleros es revelador: la prensa norteamericana confronta al Gobernador Taft acerca de la creación de “campos de concentración”. Taft rechazó el término y afirmó que, más bien, lo que se hizo fue un “insurgent cordon, the establishment of a deadline” para ponerle fin a la sublevación filipina. Olivares comenta: “The distinction, however, between a “concentration camp” and an “insurgent deadline” does not appear to be very wide”(vol. 2, 776). La idea de sujeción propuesta por Taft, plasmada a través del cordón para contener a los insurgentes es totalmente opuesta al movimiento libre presente en los galleros retratados por Olivares.

¿Qué significan estas fotos de peleas de gallos cuando lo que se retrata se prohibía y Olivares las incluye como si no fuera? Tal vez, este gesto se asemeje a la estrategia de Lozano quien selecciona el primer plano para colocar a los galleros y a la gente sin trabajar frente a la aduana. Esta atrevida opción del primer plano provoca, paradójicamente, una invisibilidad de lo que se propone y, con ello, una muy interesante contravisualidad. Recordemos que Mirzoeff expone a la contravisualidad como una determinación de lo que es visible. Las propuestas de Lozano plantean la posibilidad de abrir la representación y colocar en el primer plano lo que está prohibido en su mundo colonial. El empleo del primer plano y de la concepción del género *Letras y Figuras* pueden ensanchar los límites del concepto de la visualidad.

Un escotoma significa un punto de pérdida visual dentro del campo óptico que puede variar en tamaño y forma. Hay dos tipos de escotomas: el positivo que es percibido por el sujeto y el negativo que no es percibido por este (Podoll 149). Me gustaría llamar un escotoma positivo a lo que hace Lozano, pues usa e invierte los propios términos de la visualidad. Este escotoma de Lozano tiene la capacidad de encontrar espacios dentro del mundo de la modernidad colonial y hacer que esta representación de los galleros opere en contra de la administración.

Como ya se mencionó, las fotografías de los galleros en *Our Islands* reactivan muchos de los mecanismos de la contravisualidad. Su naturalización es indudable en el libro; por ello, propongo que operan como escotomas negativos en toda la publicación. Es probable que muy pocas personas en

Estados Unidos hayan sabido de la polémica sobre las lidias de gallos en Cuba y Filipinas. Por lo tanto, quizás el público naturalizara las peleas en estos lugares como sugiere el libro. ¿Qué le pueden representar los galleros al público estadounidense? Los debates sobre la aptitud al trabajo de los habitantes de las islas eran más conocidas dentro de este supuesto: ¿están los galleros disfrutando de un descanso en su rutina laboral?¹⁴ Eso parece sugerir Olivares cuando aclara que la escena sucede los domingos y, con el texto, defendiendo que, tal vez, esta supuesta fama sobre la indolencia del nativo sea resultado de “prefererring the pleasures of indolence to laboring for the benefit of his oppressors” (vol 2, 565).

En suma, las fotografías de los galleros en este libro presentan una fascinante paradoja. La hipervisualidad conferida por la cámara les otorga una naturalización a estas peleas de gallos al pretender ser la representación indicial de la realidad como lo proponen los editores. Sin embargo, esta cualidad indicial también supone una fisura de la legalidad que se busca construir en estos sitios al presentar un evento prohibido. Estas representaciones fotográficas y coreografías de peleas de gallos proponen salidas a la ley para situaciones que no habían sido imaginadas por ella . Esto quizá explica la lógica de alterar el *copyright* del libro, como una tímida respuesta para ajustar las leyes a estas fotografías. Por consiguiente, considero que estas imágenes representan un escotoma negativo, pues es necesario un estudio a posteriori para que éste sea descubierto.

Notas

¹ Agradezco a Esther Gabara, Jaime Cuadriello, Richard Rosa, Elvira Vilches, María José Esparza y Antonio Orozco por sus comentarios, los cuales me ayudaron a enriquecer a este ensayo. De igual forma, agradezco a Deborah Dorotinsky por introducirme al mundo de la fotografía.

² Un ejemplo de un hecho posterior al *copyright* es la aprehensión del presidente filipino Emilio Aguinaldo en 1901 por parte del ejército americano. (Olivares, vol. 2, 772). La novedad de la publicación se anunció en *el San Francisco Call* con la promoción de \$15 dólares a \$3.20. (*San Francisco Call*, vol. 87, p.5) El anuncio salió cinco días después de la fundación de la República de Cuba bajo la Enmienda Platt. Otro episodio que me permite fecharla en 1902, al igual que Thompson, está en la página 775, cuyo texto dice: “During January of the present year (1902), Gov. Taft, president of the civil commission arrived in the United States on a leave of absence [...]” (Olivares, vol. 2, p.775).

³ *Our Islands* se inserta dentro de una explosión de publicaciones relacionadas con la Guerra del 98 y sus nuevos territorios entre 1899-1913. A la par de otras publicaciones como *Triumphant America*, la publicación de Olivares tenía un arco narrativo basado en la idea de que Estados Unidos merecía ser el guardián de otros territorios y una nueva potencia mundial debido a su heroísmo. *Our Islands* se diferenciaba de otras publicaciones como *Our Island Empire*, que se mostraba más escéptico sobre el futuro de estos lugares. (Morris ix).

⁴ El término “valla” se usa en Cuba tanto para hablar de la pelea de gallos como del recinto donde los animales se enfrentan. También es conocido como gallera o palenque en Filipinas y en otras regiones hispanohablantes. Usaré el término “valla” para referirme únicamente al recinto arquitectónico

⁵ Conservo la terminología de “tipos populares”, pues esta se usa para referirse a estos cuadros costumbristas tanto en las fuentes de la época como en la literatura contemporánea sobre ellos. Algunos ejemplos de estos tipos son el panadero, el aguador, etc. *vid.* Mey-Yen Moriuchi, “From ‘Les types populaires’ to ‘Los tipos populares’: Nineteenth-Century Mexican Costumbrismo,” *Nineteenth-Century Art Worldwide* 12, no. 1 (Spring 2013), (consultado el 30 enero de 2020).

⁶ Como fenómeno editorial, estos álbumes tuvieron mucho éxito y perduraron hasta principios del siglo XX. Entre los numerosos ejemplos se encuentran *Heads of the People*, *Les français peints par eux-mêmes*, *Los españoles pintados por sí mismos*, *Los mexicanos pintados por sí mismos*, *Los cubanos pintados por sí mismos*, *Tipos y costumbres cubanas*, entre otros.

⁷ Según el álbum del impresor Ramírez y Giraudier, “se denominaba la buyera o jichera en Filipinas a la mujer que vendía el masticatorio compuesto de betel, cal y nuez de areca. Sus enseres eran una mesa de cañas (*lancape*) un cuchillo romo (*campi*), un vaso o tinaja de bronce o cobre con un dedo de cardenillo y con el que se mezcla la cal (*pangapolan*) [...] Hasta allí se acercaban los consumidores que, tomaban el buyo, y proseguían su camino. No solían usar carteles ni avisos para hacer publicidad de sus mercancías. La bondad de sus productos era la mejor recomendación.” El diccionario *Merriam-Webster* todavía asigna esta palabra en inglés conocida como buyo a una particularidad filipina que se refiere a la mezcla masticable que consiste en hoja de betel, nuez de areca, lima y, a menudo, tabaco.

⁸ No he podido saber más sobre este fotógrafo; sin embargo, es interesante que no esté entre los fotógrafos de *Our Islands*, lo cual advierte que muchas fotografías pudieron haber sido compradas. Otro dato interesante es que hay una copia de la placa fotográfica de *Height of the Battle* en la Biblioteca del Congreso. No se encuentra bien catalogada por fecha, pero el lugar sugiere Puerto Rico.

⁹ La palabra *tianguí* en tagalo proviene del náhuatl *tianguis* conocido como un mercado indígena en México.

¹⁰ Esta asociación entre los gallos y las luchas de los hombres es posible verla también en la novela *El Campeón* de Antonio Abad (1940), la cual retrata la lucha anticolonialista en contra de los japoneses desde el punto de vista de un gallo de provincia que va a la capital.

¹¹ Este gesto de mezclarse con la población nativa había sido intentado previamente por Luis Paret, pintor español, quien se pintó un autorretrato como jíbaro en 1775. (Colon 455-467)

¹² El 14 de diciembre de 2018 se prohibieron las peleas en Puerto Rico bajo el mismo argumento "La crueldad no es cultura" dijo Kitty Block, la presidenta de la Humane Society. González-Colón, la representante de Puerto Rico, estableció que la prohibición era un ejemplo del colonialismo estadounidense y un ataque a la cultura puertorriqueña.

¹³ Esteban Pichardo describe en 1836: “Aquí *Gujairo* es sinónimo de *Campesino*, [...] hasta en las poblaciones se distingue desde lejos [...]; zapatos de vaqueta o venado, sombrero de guano yarey de tejido fino y ligero; algunas veces por corbata un pañuelo casi a estilo mujeril, [...] se contenta con poco [...] con tal que no falte el tabaco, una taza de café mal hecho y alguna pelea de gallos el domingo” (*cit.* Editorial de Ciencias Sociales 296).

¹⁴ A principios del siglo XX, el poema de *¡Bendito mi gallo blanco!* de Manuel Bernabé. Es posible apreciar todavía esta actividad lúdica que toma lugar los domingos en Manila.

Bibliografía

- Aguilar, Filomeno V. Jr. *Clash of Spirits. The History of Power and Sugar Hegemony on a Visayan Island*. Ateneo de Manila University, 1998.
- Alonso, Manuel y Salvador Brau. *El gíbaro*. González Font, 1849.
- Amigo, Ana. "Identidad, modernidad, ocio: jardines urbanos de la Habana en el siglo XIX." *Cuban Studies*. vol.46, 2018, pp. 87-112.
- Benjamin, Walter. *Libro de los pasajes*. Akal, 2009.
- Bachiller, Antonio y Miguel de Villa. *Tipos y costumbres de la isla de Cuba*. Editor Miguel de Villa, 1881.
- Blanco, John D. *Frontier constitutions: Christianity and Colonial Empire in the Nineteenth-Century Philippines*. University of California Press, 2009.
- Chang-Rodríguez, Raquel y Malva E. Filer. *Voces de Hispanoamérica: Antología literaria*. Cengage Learning, 2017.
- Church, A. M. *Picturesque Cuba, Porto Rico, Hawaii, and the Philippines*, Crowell & Kirkpatrick, 1898.
- Cortés Rocca, Paola. *El tiempo de la máquina: retratos, paisajes y otras imágenes de la nación*. Ediciones Colihue, 2011.
- Davis, Janet M. "Cockfight Nationalism: Blood Sport and the Moral Politics of American Empire and Nation Building." *American Quarterly*, vol.65, no.3, 2013, pp. 549-574.
- Dinwiddie, William. *Puerto Rico. Its conditions and possibilities*. Harper & Bros, 1899.
- El Fígaro*, no. 44, vol. 2, noviembre 1902, p.4
- Foucault, Michel. "Of Other Spaces: Heterotopias". Traducido por Sherida Smith, *Architecture, Movement, Continuity*, no. 5, 1984, pp. 46-49.
- Gabara, Esther. "Cannon and Camera"-Photography and Colonialism in the Americas." *English Language Notes*, vol.44, no. 2, 2006, pp.45-63.
- García, Gervasio Luis. "I am the Other: Puerto Rico in the Eyes of North Americans, 1898", *The Journal of American History*, vol. 87, no.1, 2000, pp. 39-64.
- García, Guadalupe. *Beyond the Walled City: Colonial Exclusion in Havana*. University of California Press, 2016.
- Guggenheim, Scott. "Cock or bull: cockfighting, social structure and political commentary in the Philippines". *The Cockfight: A Casebook*. Editado por Alan Dundes. University of Wisconsin Press, 1994
- Halstead, Murat. *Triumphant America And Her New Possessions*. Colonial Pub. Co., 1899.
- Johnson, Sherry. *The Social Transformation of Eighteenth-Century Cuba*. University Press of Florida, 2004.
- Katzew, Ilona. *Casta painting: images of race in eighteenth-century Mexico*. Yale University Press, 2005.
- Kramer, Paul. "Historias transimperiales: Raíces españolas del estado colonial estadounidense en Filipinas" *Filipinas, un país entre dos imperios*. Editado por Dolores Elizalde, et.al., Ateneo de Manila University, 2012
- Landaluze, Víctor Patricio y José Robles. *Los cubanos pintados por sí mismos*. Imprenta y Papelería de Barcina, 1852.
- Luengo, Pedro. "El espacio lúdico español en las Filipinas: Las plazas de toro como signo de pertenecía a un grupo social." *Tauromaquia: Historia, arte, literatura y medios de comunicación en Europa y América*. Editado por Fatima Halcón y Pedro Solís, Fundación Real Maestranza de Caballería de Sevilla-Universidad de Sevilla-Fundación de Estudios Taurinos, 2017
- Merino, Luis. *Arquitectura y urbanismo en el siglo XIX: Introducción general y monografías*. Centro Cultural de España, 1987
- Mialhe, Frédéric. *La isla de Cuba pintoresca*. Lito. de la Real Sociedad Patriótica, 1839
- Mirzoeff, Nicholas. *The Right to Look: a Counterhistory of Visuality*. Duke University Press, 2012.
- Monlau, Pere Felip. ¡*Abajo las murallas!* Imp. del Constitucional, 1841.

-
- Morris, Charles. *Our island empire*. J.B. Lippincott Con, 1906
- Navarro, Eduardo. *Filipinas: estudio de algunos asuntos de actualidad*. Imp. Vda. M. Minuesa de los Rios, 1897.
- Olivares, José, et.al. *Our Islands and Their People*. N.D. Thompson, 1899.
- Pérez, Louis. "Between baseball and bullfighting: the quest for nationality in Cuba, 1868-1898". *The Journal of American History*, vol. 81, no. 2, 1994, pp. 493-517
- Pérez, Salas María Esther. *Costumbrismo y litografía en México: un nuevo modo de ver*. UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2005.
- Pichardo y Tapia, Esteban. *Diccionario provincial casi razonado de voces y frases cubanas*. 1836, Editorial de Ciencias Sociales, 1973.
- Podoll, Klaus. *Migraine Art: The Migraine Experience from Within*. North Atlantic Books, 2008.
- Quanchi, Max. "Imaging the USA's Pacific Empire." *History of Photography*, vol. 39, no. 3, 2015, pp. 213–26.
- Rafael, Vicente L. *White Love and Other Events in Filipino History*. Ateneo de Manila University Press, 2000.
- Riaño, Pablo. *Gallos y toros en Cuba*. Fundación Fernando Ortiz, 2002.
- Rodríguez de Campomanes, Pedro. *Discurso sobre el fomento de la industria popular*. 1774, Grupo Editorial Asturiano, 1991.
- San Francisco Call*, vol. 87, no. 176, 1902, p.5
- Thompson, Lanny. *Imperial archipelago: representation and rule in the insular territories under U.S. dominion after 1898*. University of Hawai'i Press, 2010.
- Valdez-Bubnov, Ivan. "Shipbuilding Administration under the Spanish Habsburg and Bourbon Regimes (1590–1834): A Comparative Perspective." *Business History*, vol. 60, no. 1, 2018, pp. 105–25
- Venegas, Carlos. *La urbanización de las murallas: dependencia y modernidad*. Letras Cubanas, 1990.
- Villaverde, Cirilo. *Cecilia Valdés*. Consejo Nacional de Cultura, 1964.
- White, Trumbull. *Our New Possessions*, Occidental Pub. Co, 1898.
- Zamora, José María. *Biblioteca De Legislación Ultramarina*. Imprenta de Alegría y Charlain, 1844.