

**“¿Dónde se meten las mugeres en la Habana?”: vulnerabilidad,
distinción femenina y espacio urbano en la Cuba colonial.**

Jorge Camacho

University of South Carolina

Los estudios literarios del siglo XIX en Cuba se enfocan con preferencia en la mujer afrodescendiente y específicamente en la mulata. En este ensayo nos interesa contrastar dichas representaciones con las de las mujeres blancas. Al hacerlo destacamos el lugar distinto que ocupan sus cuerpos en la esfera pública y los atributos con que los escritores blancos las describen. Estos escritores representan a las mujeres blancas en entornos privados, distantes de la presencia masculina y de otras mujeres pertenecientes a diferentes estratos sociales. En contraste, las mujeres afrodescendientes son presentadas en escenarios públicos, rodeadas de hombres que interactúan con ellas. En lo que sigue, por tanto, analizaremos dicha discrepancia poniendo énfasis en los conceptos de distinción, vulnerabilidad, violencia simbólica y espacio social.

Por “vulnerabilidad” nos referimos a “la capacidad de ser heridas” u ofendidas de estas mujeres (Terreros 1788, 831), ya sea por personas que no son de su clase social o de su mismo sexo. Asociamos la vulnerabilidad aquí con la condición racial y social del sujeto representado y a los valores morales de quienes las representan. La pregunta que nos hacemos es ¿cómo son “vulnerables” las mujeres afrodescendientes y las mujeres blancas en la sociedad cubana decimonónica? ¿Cómo se crean las diferencias de gusto y de valores en esta sociedad? y ¿cómo el hablante, pintor o cronista que describe estas escenas ejerce violencia simbólica sobre ellas? Para responder estas

preguntas discutiremos los textos de algunos viajeros que visitaron La Habana a mediados del siglo XIX, así como la novela costumbrista de Cirilo Villaverde, Cecilia Valdés (1882), los poemas de Bartolomé José Crespo, más conocido por el nombre de Greto Gangá y un poema de José Jacinto Milanés. En la primera parte del ensayo analizaremos la representación de la mulata en la literatura costumbrista cubana y las marquillas cigarreras, y en la segunda parte contrastaremos esta representación con la que hacen los escritores de las mujeres blancas. En ambos casos la ciudad aparece como el escenario donde se distinguen unas de otras, las mujeres que cuidan de su moral y a las que no.

El marco teórico es el propuesto por Pierre Bourdieu sobre los conceptos de “distinción” y “violencia simbólica” en la sociedad burguesa. Para el sociólogo francés la distinción es la “expresión distintiva de una posición privilegiada en el espacio social” cuyo valor es producto de condiciones específicas de existencia (Bourdieu 1998, 53). Este proceso se hizo particularmente notorio durante el ascenso de la burguesía en Europa, ya que su entrada “en el juego de la distinción se pone de manifiesto, entre otros indicios, por la ansiedad que suscita el sentimiento de dar motivo para la clasificación, al exponer al gusto de los otros indicios tan seguros de su propio gusto como los vestidos o los muebles, un simple par de butacas” (Bourdieu 1998, 55). Por otro lado, también nos interesa subrayar lo que Michel de Certeau llama la “apropiación del sistema topográfico” de la experiencia citadina (1998, 97), a través de la práctica cotidiana, es decir, del sujeto que utiliza la ciudad para satisfacer sus propias necesidades en lugar, por ejemplo, de responder a las formas de control institucionalizadas como era la lengua, la gramática y la uniformidad de los cuerpos según las leyes.

El momento en que ocurre esta transformación económica y demográfica coincide con el aumento de la trata negrera, que trae a Cuba casi un millón de esclavizados de África a trabajar en los ingenios y en las casas de los esclavistas. Su arribo en la colonia tiene el objetivo de incentivar la industria azucarera, que a partir de esta época reemplaza la que había sido destruida en Haití después que los haitianos se sublevaron contra el gobierno francés y se declararon libres. Esta importación de esclavos y el desarrollo de la industria creó lo que Manuel Moreno Fraginals llamó una “semiburguesía castrada, impotente, que tiene del burgués revolucionador de la época solo el aliento intelectual, la mercancía y el mercado” (2001, 37). Un burgués atado a las viejas formas de producción que limitaba su desarrollo por su incapacidad de poder contratar libremente a los trabajadores. Todos los viajeros que visitan La Habana en esta época destacan el esplendor que mostraba esta clase adinerada. Hablan de las

jóvenes blancas que paseaban en quitrines por la ciudad y del intenso trasiego mercantil del puerto. En contraposición a estas imágenes de lujo y consumo, también aparecen en las vistas de la época vendedoras negras de clase humilde o jóvenes mulatas quienes recorrían la ciudad a pie o vendían sus mercancías en las plazas. Esto indica que los géneros y las etnias se representan en estas imágenes de un modo diferente. Son dos formas de vivir la cotidianidad condicionadas a diferentes maneras de “distinción”.

Para entender esta dinámica es preciso leer lo que dicen los viajeros que visitaron La Habana en esta época, quienes hablan de la ausencia de las mujeres en la calle. Según John Wurdermann, un médico de Carolina de Sur, “las señoras de la Habana no pase[an] por la ciudad: por cierto, la ausencia de formas femeninas en los activos gentíos que pasan ante los ojos del extranjero constituye uno de los rasgos más notables” (1989, 50). Wurdermann anotaba que la razón de dicha costumbre podía estar en la forma física de las calles, que eran estrechas y les faltaban aceras. Las calles tenían solamente una hilera angosta de lajas en una posición más baja que la calle, que usaban lo mismo los carros que los peatones. Cuando llovía, estos caminos se convertían en arroyos y por tanto a él no le sorprendía que las cubanas no salieran a caminar por la ciudad. Pero aun si no llovía, los viajeros tampoco se las encontraban caminando. El colombiano Nicolás Tanco Armero (1830-1890), quien visitó la isla en 1853, se hace eco de esta sorpresa al verse rodeado de hombres. Afirmaba:

Pero vamos á la cuestión. ¿Dónde se meten las mugeres en la Habana? ¿Por qué razón es tan difícil verlas? ¿Cómo es que si van á pasear es en volanta? que si van á misa, es en volanta? que si van al teatro, es en volanta? que si van á una diligencia, es en volanta? que si van á comprar algo en los establecimientos es en volanta, obligando á los dependientes á que salgan á la mitad de la calle con todos los géneros y efectos? ¿Por qué estas misteriosas damas no quieren honrar el suelo con sus delicadas plantas? ¿Por qué motivo, en fin, si se exceptúan los pasos que dán en las casas, las mugeres nunca caminan ni pasean? (1964, 51)

Tanco Armero confesaba que a pesar de hacer sus averiguaciones nunca había podido hallar la razón de “esta rareza”, y decía que ya fuera por el clima o por lo malo de las aceras, esto sucedía siempre, era una “costumbre” cubana que obligaba a los hombres a ir a las casas de sus padres a conocerlas, encontrar personas que se las presentasen, todo lo cual hacía más difícil cualquier relación amorosa. Tanto él como Wurdermann habían viajado por las principales ciudades del mundo donde las mujeres sí paseaban. En la hora del Paseo en La Habana, que comenzaba a las 5 de la tarde, según el norteamericano Samuel Hazard, sí podían ver a las damas blancas en sus coches o de brazo de algún hombre, pero durante el resto del día solo los hombres y las

vendedoras afrodescendientes salían a trabajar. Las mujeres blancas podían salir en volanta de compras, pero por lo general se quedaban en sus casas, “matando el tiempo” y “probablemente vestidas con desaliño, sentadas negligentemente en sus mecedoras, sin hacer más esfuerzo que el mecerse y abanicarse, interrumpiendo esta ocupación en las horas de siesta del medio” (Hazard 1928, vol. 1, 180, 204). Por consiguiente, es de razonar que cuando estos viajeros hablaban de una ciudad sin mujeres se estaban refiriendo a las damas blancas. No se estaban refiriendo a las mujeres negras ni mulatas libertas o esclavizadas. Esta costumbre dividía la ciudad en espacios urbanos compartimentados que los escritores costumbristas registran con precisión, y le imprimían un ritmo propio, obligando a hombres como Tanco Armero a ir a las casas de familia a cortejar a las mujeres.

Esta producción del espacio puede verse en algunas imágenes de la época. Por ejemplo, en *El casero* (1855) de Frederic Mialhe, una mujer blanca aparece detrás de una ventana enrejada, junto con un hombre blanco y en la calle puede verse a una mujer afrodescendiente y su hijo hablando con un vendedor (figura 1). En esta imagen se delinear los dos espacios que ocupaban los afrodescendientes y los blancos en la sociedad esclavista cubana. La urbe queda escindida en dos mitades, una perteneciente al orden laboral, activo, y otro al ocio, donde pasaban la mayor parte del tiempo las mujeres blancas.



Figura 1. El Casero. Frederic Mialhe. *Álbum Pintoresco de la Isla de Cuba* (1855).

A diferencia de estos ambientes interiores, protegidos por barrotes de hierro y dominados por el ocio en las casas de la aristocracia, la narrativa y la pintura costumbristas de la época muestran a mujeres negras en la calle, a veces solas, otras

acompañadas, expuestas al roce público y a la mirada de los artistas y escritores. Este es el caso de la “mulata” que aparece en las marquillas cigarreras o en las pinturas del vizcaíno Víctor Patricio de Landaluze (Kutzinski 1993; Cámara 1999). En estas representaciones la mulata se presenta bien vestida, lista para atraer con su sensualidad y belleza a los hombres blancos. Es una mujer que es vista como un objeto sexual, lo que muestra una representación misógina (Cámara 1999, 121). La imagen titulada “La mulata de rumbo” que ilustra la historia con el mismo título, escrita por Francisco de Paula Gelabert para *Tipos y costumbres de la Isla de Cuba* (1881) es un buen ejemplo. Esta aparece parada frente al pintor sin mirarlo directamente. Mira hacia un lado, hacia toda la extensión de la calle, mientras ofrece su cuerpo abierto en posición relajada, pero atenta a cualquiera que pasa. Ella, según Gelabert, cuando salía a la calle llevaba ese “aire tan satisfecho y ese semblante tan provocativo” (1881, 40). Su espacio natural es la urbe. De ahí el epíteto de “rumbo”, que distinguía su movilidad, el territorio que tenía que recorrer, la ruta, la marcha del día que terminaba en alguna fiesta; movilidad y disponibilidad que hay que entender de forma inversamente proporcional a su distinción moral, ya que se suponía que su función era asediar a los hombres o exponerse a su asedio, o sea, exponerse a recibir halagos eróticos y proposiciones deshonestas de los hombres blancos.

Por eso hay que diferenciar entre la “mulata de rumbo” y la mulata esclavizada. La segunda estaba circunscrita al ámbito de la casa del amo. Hacía los quehaceres domésticos o actuaba de intermediaria entre su ama y los pretendientes que la visitaban. Las esclavas domésticas eran por lo general escogidas entre los esclavizados en los ingenios, como dice Félix Tanco y Bosmeniel en “Escenas de la vida privada en la isla de Cuba”, algo que confirma el poeta-esclavo Juan Francisco Manzano en su *Autobiografía* quien argumentaba, no sin cierto orgullo, que su madre, María del Pilar Manzano era “una de las criadas de distincion o de estimasion” de su señora [sic] (2007, 299, énfasis original). Estas esclavas eran enseñadas por sus amos a bordar y a realizar otras tareas domésticas, alejadas de las fincas donde el resto de la dotación trabajaba entre 12 y 14 horas diarias. Su condición de esclava doméstica, resguardada por los barrotes de hierro, no quería decir, por supuesto, que no fuera objeto de abusos sexuales o de intercambios soeces por parte de sus amos o de las personas que encontraba en la calle. La literatura antiesclavista es pródiga en ejemplos de esta violencia. Sin embargo, hay que diferenciar entre esta esclava y la llamada “mulata de rumbo” que no tiene dueño. “Esa va por la calle”, como dice Bartolomé José Crespo (1847, 123). Ella también goza de cierto tipo de “distinción” o “estimación” que residía en su cuerpo, en

su belleza física y en los atributos costosos con que vestía. Ella es un sujeto querido y temido al mismo tiempo, un animal de presa y un animal depredador, que usa atributos tanto naturales como artificiales para atraer a sus víctimas: “túnico lindo” y “tan corto que deja ver / media pantorrilla, envuelta / en una media calada / de las que a mas precio cuestan” [sic] (Crespo 1847, 124). La mulata de rumbo lleva también un “abanico de nácar” y “una lujosa sombrilla” (Crespo 1847, 124) que completan un conjunto vistoso, sensual y atractivo a la vista del paseante. Ninguno de estos atributos, sin embargo, le daba la distinción que podía tener una mujer blanca, mucho menos de clase alta, porque estos eran percibidos como accesorios eróticos para atrapar a sus víctimas, ya que en las palabras de Greto Gangá camina como un “majá que ondulante sigue/ con velocidad su presa” (Crespo 1847, 124).

Vale señalar aquí que la caracterización que hace Greto Gangá de estas mujeres muestra que no tienen educación, ni recato (el señalamiento de que deja ver parte de su pierna es un ejemplo de esto último) y, a diferencia de otras de su clase, no tenían problema en interactuar con los hombres en la calle. Tan es así que Crespo transcribe su vocabulario de “astuta retrechera” o de “decidora empecatada” (Crespo 1847, 126), con el cual responde a los halagos de los hombres que hablan con ella. Su vocabulario son frases hechas que “pintan” su actitud como cuando afirma: “MI CAJON / HOY DE ESA TELA NO YEBA / O, ESTOY QUITADA; SI ES MUEITO / SIGALE A OTRO. ¡CANDELA QUE CHIRINGOTERO ESTA/ EL MOSITO DE LA LEVA!” (Crespo 1847, 126, mayúsculas en el original). Estas frases reproducen el lenguaje coloquial de La Habana de aquella época, que es posible encontrar también en las narraciones de otros costumbristas y que, como decía Greto Gangá, contrastaba con los “requiebros” o piropos que les daban los hombres cuando se las encontraban. Es un lenguaje material-comercial, reflejo de la transacción monetaria entre los hombres. Son frases que se reproducen, además, con “errores” o con los cambios fonéticos que eran típicos de las personas de su clase como el cambio de la *y* por la *ll* (yeísmo), la *s* por la *c* (seísmo) o la *b* por la *v*. Lenguaje que no se usa para incluir al otro dentro de la idea de la patria, sino para diferenciarlos de los blancos. Este lenguaje se distingue del literato o del lector instruido. Así, Bartolomé José Crespo escribe “yeba” por “lleva”, “mosito” por “mocito”, “mueito” por “muerto” y “chiringotero” por “chirigotero”, que según Esteban Pichardo en su *Diccionario provincial casi-razonado de voces y frases cubanas*, significa bromista, alguien que dice algo con vistas a burlarse o divertirse (1875, 123). Estas palabras, a no dudarlo, tipifican un ser, establecen el lenguaje propio de un

sujeto no blanco cuya moralidad, educación y distinción eran también distintas a la del escritor.

Son interpelaciones que la joven produce para rechazar los avances de los hombres cuando en realidad estaba allí para recibirlos o provocarlos porque en el fondo, como sugiere el propio cronista-poeta, la mulata era una pilla, una tunante, una “retrechera”, cuyas palabras tenían una doble intención: “causar más deseos / a los que a la postre pesca” (Crespo 1875, 126). Su cuerpo, mitad ángel seductor y mitad demonio, mitad negro y mitad blanco, se complementaba de este modo con una personalidad villana por entera, cínica, cuyo propósito era engatusar a los hombres y traerlos a su lado, igual que un pescador hacía con su vara. De ahí la representación del amor o del acto sexual como la acción de pescar hombres con “vara-alta” (Crespo 1875, 120) o de seducirlos como si fueran “pollos”.

Una guaracha muy popular en la década de 1860 titulada “¡¡Que te vaya bien, chinita!!” decía en sus primeros versos:

Adiós negrita de fuego
 Que armando vas tanto embrollo
 Me has dejado medio ciego
 Con ese, “sígueme pollo”. (Fernández 1868, 21)

La guaracha fue estrenada en la obra de teatro *Los negros catedráticos* y en ella se describe a la mulata también por su deseo de movilidad social y capacidad de engatusar a los hombres. Así, la frase “sígueme pollo” aparece en bastardillas en el original para señalar que esta es la que usaban estas mujeres para invitar a los hombres a seguirlas. La palabra viene del lenguaje gallero y según Esteban Pichardo se refería al gallo “que aún no ha llegado a la edad en que los espolones exceden de una pulgada”, por eso también se utilizaba para referirse al hombre que “frisa en la pubertad, cuando empieza a mudar la voz” (1875, 302). En esta comparación el hombre-pollo era un hombre joven que aún no habría desarrollado su “espolón”, lo que en lenguaje erótico significaba su miembro sexual, su pene. Se ve, entonces, la mulata como un sujeto activo, seductor, que le da “ramalazos” y “latigazos” al joven, como dice Fernández en *Los negros catedráticos* (1868, 21).

La comparación es importante para entender las referencias topográficas en el lenguaje erótico de la ciudad. Además de Fernández, otros escritores y caricaturistas de la época como Víctor Patricio de Landaluze hicieron referencia a esta frase para referirse a las mujeres blancas que salían a la calle en los días de fiestas acompañadas de sus amigas o de un hombre. En una de sus caricaturas titulada “Fisonomía del parque”,

Víctor Patricio de Landaluze muestra dos escenarios urbanos. En el primero de estos escenarios las mujeres blancas están montadas en quitrín o caminando juntas y atrayendo las miradas de los hombres (figura 2). En el segundo, Landaluze pinta a estos mismos hombres sin mujeres en días de trabajo. El lema del primer cuadro dice “Los días de fiesta mucho sígueme pollo” mientras que el segundo aclara “Los días de trabajo mucho pollo, pero no hay a quien seguir”.

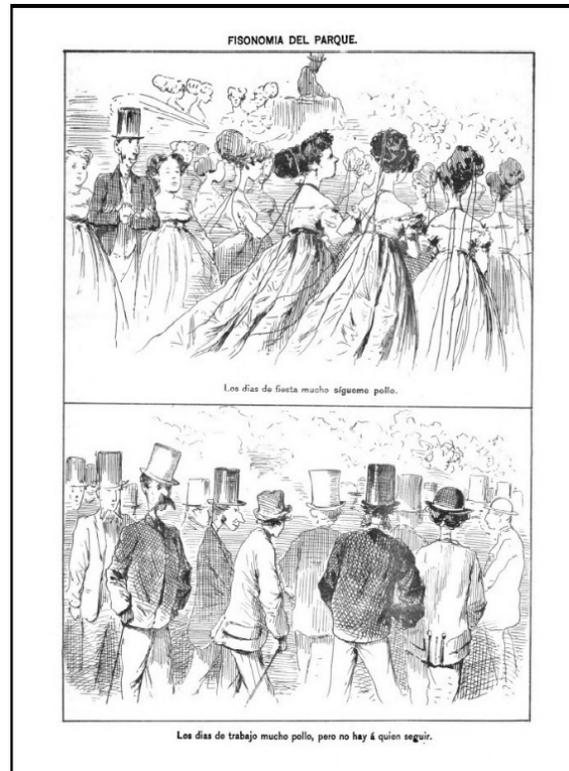


Figura 2. Víctor Patricio de Landaluze. “Fisonomía del parque”.
Don Junípero, 12 de mayo 1867, 5.

Estas enunciaciones de la mulata, y su forma de comportarse en la calle, pudiera servirnos para entender esta figura en contraposición al poder colonial, quien, si bien la margina, ella subvierte recurriendo a estrategias de movilidad e interacción que escapan de la norma impuesta. Es decir, la mulata, como otros sujetos pobres y discriminados de la sociedad esclavista, reproduce un lenguaje marginal y actúa mostrando lo que Michel de Certeau llamaba una “apropiación del sistema topográfico” a través de la práctica cotidiana, ya no regulada de arriba hacia abajo por el Poder, sino de abajo hacia arriba, reflejando en ello sus necesidades y preferencias (1988, 97). De Certeau llama a esta práctica, siguiendo a John Searle, “actos del habla de los peatones” (1988, 97-98). Así, su figura indicaría una presencia, un lenguaje otro, no regulado por el Estado ni

por la gramática correcta, sino por su personalidad. En su figura se combinan, por ende, el habla y el movimiento, dislocando las formas tradicionales de la norma que los sujetos encuentran al nacer.

No es un azar, por tanto, que las mulatas sean las únicas mujeres que aparecen en los espacios urbanos de las marquillas cigarreras, dominando la calle y su entorno. Estas aparecen solas, mientras que las mujeres blancas son llevadas en coches. Los pies de la segunda nunca tocan la calle; sus cuerpos nunca están expuestos al roce, al contacto físico, al galanteo o la palabra sucia de sus pretendientes. Su representación está asociada a las imágenes de la virtud, el ocio, la realeza y la mitología griega, como puede verse en el retrato de Diana, la cazadora, las alegorías de la Libertad y la imagen de la Honradez (Núñez Jiménez 1989, 36, 38). Son representaciones que denotan y distinguen a estas mujeres a través de los ambientes o de los objetos de la alta cultura, la alta política o la virtud a los que están asociadas. En estas imágenes prevalece el ocio, que en una sociedad esclavista como la cubana significaba que la mujer no tenía que trabajar, porque tenía dinero suficiente para vivir.



Figura 3. “El carnaval será lección de moral”. Núñez Jiménez 1989, 106.

En una de estas representaciones de la ociosidad burguesa producida por el dinero esclavista aparece un grupo de ellas vigiladas por dos negros esclavos que las observan a distancia. La marquilla se titula “El carnaval será lección de moral” (figura 3) y pertenece a la serie del “Almanaque profético para el año 1866” que publicó la fábrica de tabaco La Honradez. En esta viñeta las mujeres jóvenes están junto a un lago por el que nada un cisne mientras un esclavo afrodescendiente, subido sobre los

hombros de otro, las observa a través del hueco de un muro. Las jóvenes lucen despreocupadas, disfrutando del aire libre y del paisaje campestre sin percatarse que ese momento las hacían vulnerables a la lujuria, el rescabucheo y el deseo de posesión del esclavizado.

En este caso el acto de mirar implicaba también un acto de posesión sexual, puesto que el esclavizado aquí no solamente observa a las mujeres blancas, sino que también mete su cabeza negra a través de la pared blanca, que simbólicamente separa ambos mundos. Esto vendría a personificar un acto de penetración sexual forzada en tanto que estas relaciones estaban prohibidas por el temor de los blancos a la impureza y el contagio. El negro en este tipo de representaciones es un ser libidinoso, dispuesto siempre a violar a las mujeres blancas (Camacho 2019, 54-55). No por gusto en la misma marquilla estas mujeres ocupan un lugar superior, desde el punto de vista escenográfico, al de las mulatas que se divierten en la fiesta de abajo, fiesta posiblemente de cuna, en la que bailan con los hombres blancos. Si las primeras pasan su tiempo a solas, en medio de la naturaleza paradisiaca del trópico, rodeadas de cisnes y un lago que refleja su belleza, las mulatas aparecen enmascaradas y en una cercanía promiscua con los hombres blancos, soportando sus cuerpos en el baile en otro gesto reminiscente de la cópula sexual (figura 3). Su rostro enmascarado es sinónimo de mentira y perversión. El ambiente en que disfrutaban del contacto con la otra raza es amoral, orgiástico, mediado por el dinero y la promiscuidad. En este caso la fiesta es un escenario que incentiva el cruce racial, la reproducción y las relaciones sexuales fuera del matrimonio. De ahí que la “lección de moral” que anuncia la marquilla no sea más que una ironía, por otro lado, imposible en un “carnaval” donde los cuerpos se relajan y gozan y sirven de símbolos de la degradación social.

En contraposición a este tipo de imágenes abyectas, que ejemplifican el racismo y el temor que despertaban las relaciones desiguales en una sociedad como la cubana, otras marquillas muestran mujeres negras y mulatas interactuando con hombres en las calles. Son mujeres que no corren el riesgo de ser “heridas” en su honor o su cuerpo porque se suponía que ya lo fueran. O sea que ya fueran cuerpos dañados o para dañar ante los cuales la mirada del espectador o del cronista es indiferente. De modo que no corren el mismo riesgo que las blancas. No se ven como sujetos vulnerables. Ellas son el objeto que circula, se vende, se consume y se desecha. Si estas mujeres aparecen en espacios interiores, en fiestas y escenarios lujosos como en la imagen anterior, es para mostrar una privacidad engañosa, ya que es un espacio “privado” que se hace “público” a través de la imagen gráfica y del comentario sarcástico. El dibujante entra en esa

intimidad, igual que lo hace para mostrarnos su vida y tipificar sus acciones como algo propio de su raza y condición social. Es un espacio degradado por el simple hecho de ser observado, descrito, naturalizado, ya que la mulata está allí como cosa que se deja tocar y se describe con el lenguaje del gusto, del apetito y del paladar. Son mujeres-frutas o mujeres-alimentos, a lo que contribuye el color amarillo chillón de sus vestidos y de las que se habla como si fuera una posesión ya que, para no usar el lenguaje del deseo erótico, se usa el lenguaje de la deglución como ocurre en el poema de Bartolomé José Crespo sobre la mulata. Es un lenguaje, sin embargo, que en muchos casos no puede dejar de ocultar la frase chabacana, ramplona, grosera, o no puede dejar de hacer referencia al vocabulario coloquial-sexual que se usaba entonces, puesto que el objetivo no es apelar a los sentimientos ni a la emoción del lector, sino al acto de incorporar, de poseer, de vencer con ardid y con el tintineo del eros mentiroso y momentáneo.

De ahí las comparaciones con mercancías manufacturadas como el “café”, el “azúcar”, la “canela”, la “leche” o el “carbón”, todos objetos comerciales, y la mayoría comestibles, que se cotizaban en diferentes precios en La Habana. Este lenguaje es el utilizado por ilustradores blancos como Landaluz y personajes negros como el mismo calesero que interpela en una de las marquillas titulada “Vida de la mulata” de la fábrica La Honradez, a la mujer en la calle y le dice: “Ya tú ni Chicha ni limoná” (Núñez Jiménez 1989, 39). Es decir, la mulata que luce demacrada y vieja ya había (mal)gastado sus mejores años y no tenía nada que ofrecer. Su cuerpo era mercancía usada. No era ni “Chicha”, una bebida hecha cuando se fermenta la cáscara de la piña, ni “limoná”.

De más está decir que estas frases alusivas al gusto, al consumo y la sexualidad eran formas de violencia simbólica que naturalizaban las relaciones de dominación de género y de raza en la sociedad cubana decimonónica. Son dichas o dibujadas por hombres blancos quienes pintan o describen de esta forma a las mujeres negras y esconden en tal proceso el interés que da origen a este tipo de etiquetas. Son ellos los poseedores del mandato de la masculinidad y de la raza que se cree superior y quienes las clasifican, las amonestan y las pintan con crueldad. Son imágenes que optan por representar a las mulatas desde un punto de vista materialista, y las comparan con el uso, abuso y circulación de las mercancías. La comparación parte a veces de uno de los personajes que aparecen en las marquillas. En otras ocasiones proviene del dibujante que era pagado por las mismas empresas comerciales para realizar estos anuncios. En una de las imágenes de la Real Fábrica de Cigarros Para Usted, titulada “Muestras de azúcar de mi ingenio”, por ejemplo, se ve un hombre vestido de marinero y dos mujeres negras cerca del puerto (Núñez Jiménez 1989, 41). La marquilla se titula “Cucurucho”,

en referencia al color de las dos mujeres y la comida ya que, según Pichardo, el cucurucho era el azúcar del fondo de la Horma, que no se depuraba tanto y por consiguiente era de peor condición que el quebrado o la llamada azúcar prieta. Esta azúcar se comparaba por su color con el cono enrollado de papel (Pichardo 1875, 111). Esta imagen, a pesar de que no explica de qué se trata, sugiere un encuentro amoroso o una proposición sexual. En otra titulada “Poner los medios para conseguir los fines”, ocurre una escena parecida (figura 4). Un hombre, posiblemente un marinero norteamericano, le da una moneda a una vendedora de fruta con el objetivo, supuestamente, de comprar una, aunque también se da a entender de forma alegórica que desea comprar un servicio sexual, debido a que la mujer al recibir el dinero deja ver su seno izquierdo.



Figura 4. “Historia de la mulata. Poner los medios para conseguir los fines”.
Núñez Jiménez 1989, 57.

Ambas escenas—donde lo que realmente importa es la historia sugerida, no la historia de una mujer que vende frutas en la calle—están unidas por los significantes del comercio y la dominación, ya que al pintar así estas mujeres, el dibujante ejerce un acto de violencia simbólica sobre sus cuerpos con lo que el erotismo masculino, como decía Bourdieu, muestra su poder y reduce estos cuerpos a mercancías, trasgrediendo la ley que afirma que estos solo pueden darse de forma gratuita y por amor (2000, 16). En estos casos, son escenas públicas que ocurren en el mercado, cerca del puerto o en los salones que frecuentan los blancos y muestran con crudeza y con un profundo desprecio, quienes eran estas mujeres, qué hacían y qué se podía esperar de ellas. Por eso no es extraño que de las quince viñetas de la serie “Vida y muerte de la mulata” nueve ocurren en la calle y que las otras muestren interiores privados-públicos que o

bien hablan de la mulata en la intimidad de su casa, medio desnuda, o las muestran en el hospital (figura 3).

Podríamos decir entonces que estas imágenes recurren a la sexualidad, la mercancía y al escarnio simbólico para vender tabaco. Son formas en que se apoya la mercancía para circular, producir dinero y reproducir las normas que regían los cuerpos en la sociedad esclavista. Expresan relaciones sexuales fuera del matrimonio, la norma y la moral burguesa de la época para tipificar los cuerpos de las mujeres negras y diferenciarlas de las de las blancas. El dinero es la marca transitiva entre los cuerpos-frutas de las mulatas y el de los hombres, no importa si es un extranjero o un criollo. Por eso, aun si la mulata aparece en las fiestas junto con hombres blancos, no está allí en calidad de dama o de esposa de uno de ellos, sino en calidad de querida, de amante, ya que estaba prohibido que los hombres blancos se casaran con ellas y, como dice uno de los personajes de la novela de Cirilo Villaverde, “no se cree, ni se espera tampoco, que las de la raza mezclada sean capaces de guardar recato, de ser honestas o esposas legítimas de nadie. En concepto del vulgo nacen predestinadas para concubinas de los hombres de raza superior” (Villaverde 1971, vol. 2, 227).

En contraposición con estas representaciones de las mujeres afrodescendientes, la mujer blanca aparece en las marquillas cigarreras para mostrar su color de piel y su moral “superior”; exhibir su lujo y su elegancia. Su imagen, aun cuando también está descrita en términos de consumo y deseo, pertenece a una esfera más alta, la de la cultura “universal” y está asociada a los emblemas de la honradez y la virtud. Su piel se compara con el “azúcar refinado”, que se cotizaba a mayor precio en el mercado que los otros tipos de azúcares o productos comestibles. Si ella era “refina”, la negra o la mulata era de “cucurucho” o un “quebrado de 3ra”. No había pasado todavía por el proceso de purificación, y su calidad “impura” denotaba un pasado esclavista y sus ancestros africanos. La blanca “refina” y “refinada” era clara, pura, perfecta, limpia y por esta razón había que “pagar” más por ella (Camacho 2019, 35-36). Ponemos la palabra pagar entre comillas porque aun si las mujeres blancas no eran retratadas como prostitutas al ser representadas por medio de imágenes mercantiles entraban también dentro del circuito de intercambio comercial de la colonia, como objetos o “esclavas” de los hombres como decía la Gertrudis Gómez de Avellaneda en *Sab* (1841).

De esta forma las alegorías de las mujeres blancas y afrodescendientes que aparecen en las marquillas cigarreras y las ilustraciones del pintor vizcaíno, Landaluze, son indicativas de una erótica del gusto, del mercado, de la “pureza” y de la “distinción” material, tanto de los cuerpos como de los objetos de los que están rodeadas, que

adquieren valor en proporción con los gustos y las fobias de la sociedad burguesa. En el caso de los blancos esta “distinción” venía de títulos de nobleza, algunos de los cuales lograban comprar en Europa. Venía también de profesiones universitarias como la de abogado y médico, aunque a veces no ejercían estas carreras y se dedicaban a las rentas. En este sentido vale recordar lo que decía el sociólogo francés Pierre Bourdieu sobre lo que él llamaba “títulos de nobleza cultural” o títulos nobiliarios en los que “el ser, definido por la fidelidad a una sangre, a un suelo, a una raza, a un pasado, a una patria, a una tradición, es irreductible a un hacer, a una capacidad, a una función” (1998, 21).

Una mujer o un hombre blanco podía no tener un título profesional que le asignara un estatus positivo en la sociedad, pero si era blanco y español como eran los hacendados azucareros, tal distinción era suficiente para ponerlos por encima de cualquier criollo o de cualquier afrodescendiente. Ellos no tienen que ser más que lo que ya son. No son su oficio. Su sangre y su color de piel eran bastantes para legitimarlos, proveerles beneficios y poderes simbólicos en la sociedad esclavista. Los afrodescendientes, aun si eran libertos, y aun si había distinción entre los negros, mulatos, criollos y bozales, ninguno tenía el prestigio de la sangre ni de la patria porque todos eran negros, descendientes de esclavos. En el mejor de los casos, ellos eran el oficio que ejercían—vendedor de frutas, calesero, nodriza o músico—lo que hizo que en algunos casos como el de los poetas esclavos Juan Francisco Manzano y Ambrosio Echemendía lograran reconocimiento social y su libertad. En cambio, la “mulata” era simplemente “mulata”. Ese era su “oficio”, que la distinguía de las demás y la obligaba a buscar pareja por las calles, entrar en los lugares públicos donde había hombres blancos y no iban las mujeres de esta clase como las tabernas, tiendas de víveres y las “escuelitas de bailes”.

Las mujeres blancas circulaban en una esfera paralela a las de las mujeres afrodescendientes sobre todo si eran mujeres de la aristocracia que andaban en volantas. Iban a los teatros como el de Tacón, uno de los más lujosos del mundo en aquella época, o iban a algún centro benéfico; visitaban sus amigas blancas, asistían a un baile o a la Iglesia, que era el único lugar donde era posible que se encontraran con otras que no eran de su clase social o condición. Sin embargo, aun allí, se mantenían las distinciones ya que las mujeres blancas con dinero llevaban a sus esclavos, quienes les traían una manta para rezar como puede verse por una de las viñetas que muestra Hazard en su libro (1928, vol. 1, 127). Ni siquiera entonces sus pies tocaban el piso. De lo contrario estas permanecían en sus casas leyendo o bordando y allí era donde las visitaban los hombres, ya sea para establecer una amistad o un noviazgo. Dicha

compartimentación del espacio y la forma en que se trasladaban ambas por la ciudad, no creemos que fuera producto únicamente del mal estado de las aceras, las calles o del clima como pensaba Tanco Armero, sino del mismo sistema esclavista que dividía la sociedad de acuerdo con la pigmentación de la piel y asignaba cuotas de “prestigio” y poder a unos y otros. Ese prestigio o distinción provenía de la clase y los objetos de que se rodeaban y que dividían la sociedad en pobres y elegantes, negros y blancos, aunque no importaba que las mulatas, como decía Bartolomé José Crespo, se vistieran con túnica cara o llevara objetos de lujo. Su color de piel, sus modales y el lugar físico que ocupaban en la ciudad las convertía en sujetos de una clase ínfima, para los que no contaba la moral, ni el recato.

¿No era de esperarse entonces que caminar por la calle fuera otra forma de igualarse los blancos a los negros? Ciertamente, porque además de esto, la ciudad es por antonomasia el lugar de lo heterogéneo, donde el paseante se expone a la cercanía del otro extraño, del otro sexo, etnia y condición. En una sociedad fuertemente dividida en razas y clases sociales dicha proximidad podía ser peligrosa, ser percibida como una pérdida de la nobleza cultural de aquellos que tenían dinero y reputación. De ahí que por un tiempo extremadamente largo se mantuviera esta costumbre, que es posible que no haya cedido hasta la llegada del transporte público en La Habana, convirtiéndose en un habitus, que, para Bourdieu, era tanto “el elemento generador de la práctica, como el factor primordial de la reproducción cultural y simbólica” (Sánchez 1979, 87). De esta forma, podríamos decir, la práctica de movilizarse en volantas y obligar a los pobres a caminar reforzaba las misma estructura y diferencias sociales y simbólicas que mantenía el régimen esclavista.

Lógicamente, cualquier hombre que se encontrara con una mujer blanca en la calle tenía muchas menos probabilidades de interactuar con ella si esta iba en volanta y estaba resguardada por un negro esclavo. Desde este punto de vista las mulatas eran mucho más accesibles al trato con los hombres y su condición de inferioridad racial impuesta hacía aún más permisible este tipo de acercamientos. Si la mujer blanca detenía su coche podía exponerse al contacto con el Otro, el sujeto abyecto, el populacho, permitiendo que este la interpelara, la tocara o la mirara de forma indebida. En algunas ocasiones, sin embargo, tenía que parar y la literatura cubana registra algunos momentos de esta vulnerabilidad de la mujer blanca de clase alta en la ciudad. Uno de estos momentos aparece en la novela de Cirilo Villaverde, *Cecilia Valdés* (1839), una novela que narra el amor entre dos medios hermanos, Cecilia, una mulata, y Leonardo, un joven blanco. Juntos viven una pasión intensa hasta que Leonardo debe casarse con

Isabel Ilincheta, una joven también blanca. Cecilia se entera de la noticia de su matrimonio y un día se encuentra con Isabel en la calle: Isabel está en su coche mientras Cecilia camina a pie. La joven blanca confunde a la joven mulata con la hermana menor de su prometido y la llama desde su carruaje. Cecilia se le acerca. Dice el narrador:

[Cecilia] con las mejillas encendidas y los ojos chispeantes de cólera, -era el trasunto de la hermana menor de Leonardo Gamboa, aunque de facciones más pronunciadas y duras. Más ¡ay! reconoció ella [Isabel Ilincheta] pronto su error. Apenas se cruzaron sus miradas, aquel prototipo de la dulce y tierna amiga, se transformó en una verdadera arpía, lanzándole una palabra, un solo epíteto, pero tan indecente y sucio que la hirió como una saeta y la obligó a esconder la cara en el rincón del carruaje. El epíteto constaba de dos sílabas únicamente. Cecilia lo pronunció a media voz, despacio, sin abrir casi los labios: --¡Pu..! (Villaverde 1971, vol. 1, 352)

Este encontronazo entre las dos mujeres muestra, pues, las jerarquías y los privilegios que tenía cada una en la sociedad cubana decimonónica. Las mujeres blancas andaban en carruajes, podían, si querían, llamar desde ellos a quienes quisieran, pero el momento de la interacción era peligroso porque exponía al sujeto blanco a la violencia física del Otro, negro o blanco, y en este caso, de su rival. Cecilia no tiene la piel tan blanca como la prometida de Leonardo. No tiene la educación, ni la posición social de Isabel Ilincheta. Tiene únicamente su belleza con la cual logra seducir a su amante. Tampoco tiene el pudor o el recato que le impediría tener relaciones sexuales con un hombre blanco fuera del matrimonio, porque, como dice Villaverde, ella sabía que esa relación estaba prohibida, pero ella quería adelantar la raza y ganar privilegios sociales que no tendría de casarse con un negro.¹ Cecilia sí tiene, no obstante, el poder de la palabra hiriente, tan “indecente y sucia” como su origen, que al decirla le revela al lector su condición de “arpía”, de monstruo mitológico, mitad mujer y mitad ave, que se caracteriza por su crueldad y su instinto de robar. En la descripción que hace Villaverde de este momento de interacción entre ambas mujeres en la calle, parece decirnos, estas cambian por un momento su condición social. La mujer “liviana” llama a la mujer “virtuosa” por un epíteto que era más propio de ella y a la joven blanca no le queda otro remedio que esconderse en una esquina del carruaje. Como ya había dicho Bartolomé José Crespo en su poema, la mulata es una mujer “retrechera”, bribona, que se defiende con un lenguaje vulgar y zalamero cuando se enfrenta a los otros hombres. ¿No podemos pensar que ese mismo lenguaje era el que usaba para defenderse o atacar a una joven blanca como en este caso?

¹ Para más detalles sobre la pragmática que prohibía los matrimonios desiguales véase el libro de Verena Stolcke, *Racismo y sexualidad en la Cuba colonial* (1992).

Subrayamos entonces que la mulata, a pesar de parecer víctima de su condición en las marquillas cigarreras y representaciones literarias, no es percibida como una mujer indefensa. No es tampoco un ente pasivo, sin poder y sin capacidad de réplica, puesto que, como demuestra Villaverde en su novela, Cecilia es quien da la orden de matar a su rival cuando esta se va a casar con Leonardo. Desafortunadamente, el mulato José Pimienta, que está enamorado de la mulata, mata al joven en lugar de a ella frustrando así su agencia.

Otro momento similar al descrito por Villaverde en su novela, en el que se pone al descubierto la vulnerabilidad de la mujer blanca en las calles de La Habana es narrado por Samuel Hazard en *Cuba a pluma y lápiz* (1871). Como hemos dicho antes, y reiteran los distintos viajeros que visitaron la isla en el siglo XIX, las cubanas que iban de compras no se bajaban de sus carros y los dependientes les llevaban la mercancía hasta ellas. Las extranjeras, en cambio, según Hazard, encontraban placer en recorrer los establecimientos y examinar los artículos en venta, algo que él no recomendaba que hicieran al menos que fueran escoltadas por caballeros u otra señora mayor, ya que como dice, “las maneras de los habaneros con respecto a las señoras solas, no son todo lo respetuosas que debieran ser, permitiéndose, en algunas ocasiones, actuar de manera grosera e insolente” (Hazard 1928, vol. 1, 180).

Hazard pone de ejemplo lo ocurrido en la misma ciudad a una estadounidense conocida suya, de “buena complexión y gran belleza” (Hazard 1928, vol. 1, 180). La americana se quedó en su volanta mientras su pareja entró a comprar en la tienda, cuando un caballero extraño se le acercó y “con gran familiaridad, avanzando, trataba de coger una de las flores que ella tenía en la mano. Asustada, pero a la vez indignada, rápida como el pensamiento, dejó caer su mano sobre el rostro del joven, que, retrocediendo, se inclinó para recoger su sombrero caído, pronunciando algunos carambas y c...” (Hazard 1928, vol. 1, 181 énfasis original).

La anécdota que cuenta Samuel Hazard, por tanto, habla de una Habana estratificada, donde las mujeres blancas, cubanas o extranjeras, mantienen una distancia prudencial de los hombres; viajan en volantas y son vulnerables ante quienes las tratan de “manera grosera e insolente” (Hazard 1928, vol. 1, 180). Estas maneras de actuar no estaban circunscritas únicamente a las mujeres blancas, pero esto no es lo que le importaba señalar a estos autores en sus libros. Si juzgamos por lo que dice Bartolomé José Crespo y podemos leer en las marquillas cigarreras el lenguaje con que se dirigían los hombres a las mulatas en la calle era igual de poco respetuoso y soez. Salir de compras o salir a vender un producto representaba según el cronista habanero lo más

difícil que le correspondía hacer a una mujer honesta que se dedicara al trabajo, al extremo que cuando habla de la costurera, afirma que no era el “continuo trabajo” ni la “extrema pobreza” lo que más le angustiaba, sino el salir a las tiendas (se entiende que a pie) a buscar costura, porque allí había:

hombres que dan inhumanos
que sentir a la doncella,
a la anciana, viuda o madre
miseras que ellos se acercan.
Porque uno con malos modos
las da una amarga respuesta;
otro pone a su trabajo,
faltas que quizás no tenga;
este un requiebro las dice
que lastima su modestia. (Crespo 1847, 70)

En esos casos son mujeres solas, de bajos recursos monetarios, que trabajan en sus casas pero que viven con dignidad y moral. Ellas son “doncellas”. Las “mulatas de rumbo” no comparten ese rango social. Si las primeras son vulnerables, las segundas no. El trabajo de la costurera al igual que el de la tejedora de sombreros de yarey era seguramente menos reputado que otros en la sociedad esclavista cubana y estaba en manos de los afrodescendientes, como muestra la novela de Villaverde. A estas mujeres, sin embargo, no había nada que reprocharles desde el punto de vista moral, ya que se dedicaban a una labor y con esto contribuían a la economía doméstica y al cuidado de su familia. Su moral en estos casos es un escudo contra los hombres.² En el caso de las mulatas de rumbo estas no tienen nada que cuidar porque se estima que no tienen moral. No son vulnerables porque ya están “dañadas” y buscan con sus acciones “dañar”³ a los otros, en este caso, a los hombres blancos, a sus familias y a la sociedad. Crespo no dice nada de cómo las acciones de la mulata podían mal-influenciar o herir a las blancas, algo que sí hace Villaverde en su novela. Su percepción está firmemente

² Agregamos aquí que se ha hablado muy poco de los diferentes trabajos que ejercían las mujeres afrodescendientes en Cuba. En el libro de costumbres *Los cubanos pintados por sí mismos* (1852) hay pocas estampas de mujeres. Abundan, eso sí, las viñetas dedicadas a los oficios que ejercían los hombres blancos donde aparecen referencias a algunas de ellas de forma tangencial como cuando se habla del médico de campo o del lechero. En la primera de ellas J. M. de Cárdenas y Rodríguez dice: “tuve mi sueldo, la comida y una criada á mi disposición, que era en una pieza lavandera, cocinera, costurera, y cuanto yo más quería” (Cárdenas 1852, 174). El mismo autor habla de la “comadre de color” en otro lugar (Cárdenas 1852, 141). De la tejedora de sombreros de yarey se dice en otra parte del mismo libro que “es una pobre muchacha, trigueña requemada más que corta de genio, sumamente encogida, que nunca habla, que no sabe más que tejer sombreros de yarey” (Otero 1852, 28). Si la primera parece ser una criada de ingenio, la segunda era pobre y su color de piel sugiere que tenía un ancestro africano.

³ En Cuba la frase “hacer daño” también puede utilizarse en un sentido sexual.

enraizada en la mirada, el deseo y el temor masculino que, justamente para exorcizar ese mal, tipifica a la mujer afrodescendiente como una “jembra” tentadora y destructiva. Tanto en sus poemas, como en las viñetas que aparecen en las marquillas, el hombre es quien observa y habla, quien la busca, la protege o la denuesta. Es quien escribe los lemas de las marquillas cigarreras, que son reiterativos y explícitos en las formas de asedio y el lenguaje chabacano que usaban para hablarles. Estos lemas son otra manera de acosarlas y establecer en la arena pública su poco valor. De ahí las comparaciones que establecen los empresarios del tabaco y los pintores entre sus cuerpos y la azúcar más barata. No es extraño, por consiguiente, que la calle se defina como un espacio de peligro para las mujeres que se consideraban decentes.

En todo caso, la virtud que realmente les importaba cuidar a estos hombres era la virtud de las mujeres blancas, llámense Isabel Ilincheta o la americana en el libro de Hazard, ya que la pureza de la raza residía en su color de piel y en su estatus de superioridad social y moral. A esto debemos agregar, además, como dicen Wurdermann, Tanco Armero y Hazard, el mal estado de las calles de La Habana, que en tiempos de lluvia podían convertirse en arroyos. Por eso, vale analizar otro texto que toma como ambiente también la urbe y cuyas protagonistas son las mujeres. Estas mujeres están acompañadas de un hombre: el poeta José Jacinto Milanés (1814-1863). El poema se titula “Un día de invierno” y fue escrito por Milanés en 1840, cuando compartía tertulia con Domingo del Monte y otros escritores de su generación.⁴

Este poema llama la atención porque, al igual que ocurre en los otros textos que discutimos anteriormente, habla de la ciudad y de una mujer blanca, llamada Rosalía, a quien el hablante poético convida a pasear: “[¿] Qué haces en casa? Hoy no es día, / bellísima Rosalía, / que en tus manos deba ver / la aguja ni la tijera” (Milanés 1920, 102). Así comienza la invitación, que no es una negación de la ociosidad, sino del trabajo de costura que supuestamente realizaba. El hablante le pide que aproveche, en su lugar, el clima tan bueno que había y que saliera a la calle. “Ponte la manta escocesa / que te abriga — y que no pesa”, “del soplo agudo invernal: / toma gorra de pajilla, y en tus manos la sombrilla / defiende tus ojos del sol tropical” (Milanés 1920, 102). El lenguaje que utiliza es elegante, ocurrente y festivo. Describe un tipo de mujer de clase acomodada y gusto cosmopolita que viste con distinción, como correspondía a la burguesía de la época. Viste con ropa extranjera, con “la manta escocesa”, “que no

⁴ Para más detalles sobre la generación de Domingo del Monte véase el libro *Literary Bondage. Slavery in Cuban Narrative* (1990) de William Luis.

pesa”, y “el traje francés” (Milanés 1920, 102). Estos atributos son las que las diferencian de las otras mujeres que pueden encontrar en la calle y que no gozaban de las comodidades ni del tiempo de que gozaban ellas. Dicho lenguaje y estilo recuerdan el que usó años más tarde el mexicano Manuel Gutiérrez Nájera en su famoso poema “La duquesa Job”. No hay duda de que ambos pertenecen a una época de desarrollo mercantil, importación de bienes materiales y una galopante modernidad, que en la Cuba de mediados del siglo XIX estaba apoyada por la mano de obra esclavizada.

“Un día de invierno”, sin embargo, es más que un catálogo de tienda o unos versos festivos para celebrar la nueva temporada invernal. Muestra también uno de los personajes fundamentales de la literatura de la época, que es el hablante en función de *flâneur*, paseante o “mirón”, que ya vimos en las narraciones de turistas y en la literatura del grupo delmontino, incluyendo la de Milanés, quien escribió un conjunto de poemas titulado precisamente *El Mirón Cubano* (1846). Este paseante sale de su casa motivado por el deseo de observar la urbe y en ese transcurso toma la ciudad, sus calles y su gente como objeto de arte, entretenimiento y ocasión para educar al público-lector sobre las normas correctas de conducta en la sociedad. Esto es lo que ocurre en este poema de Milanés, quien por lo general era muy crítico de sus paisanos, de los ricos, de las diferencias sociales y de la moral criolla, preocupaciones que compartía con otros escritores costumbristas de su generación como José Victoriano Betancourt y Cirilo Villaverde.

En este poema no es el hombre quien por propio deseo sale a explorar la urbe, sino quien invita a la fémína y otras amigas a pasear. El paseo no sería en una volanta sino a pie, y en el camino el grupo tendrá que evadir los charcos de agua en la calle, pasar cerca de un barracón de esclavos y correr tras la sorpresiva llovizna que dispersa “el escuadrón desarmado” de mujeres (Milanés 1920, 106). Estos y otros obstáculos son los que tienen que atravesar el hablante poético y las jóvenes, que muestra los riesgos que podían correr fuera de casa. Un riesgo que en su caso no es comparable al que se enfrenta Isabel Ilincheta o la americana de la narración de Hazard. Estas son mujeres acompañadas por un hombre, el poeta, quien deja claro su función de guardián cuando en más de una oportunidad se describe como “caballero”, “escudero” y “jefe” del batallón de mujeres, que describe de forma irónica en términos militares como “mi bello escuadrón” y “mi falange femenil” (Milanés 1920, 103-106). Al describir uno de los obstáculos que estas jóvenes se encuentran mientras atraviesan las calles, dice:

No hay miedo que el pie conciso
halle resbaloso el piso

del recogido pretil:
ni que un mulo impertinente
nos bautice de repente
con gota redonda de fango sutil.

Las calles, todas enjutas,
brindan diferentes rutas
a la dudosa elección.
Pero escuchad: por la vía
que elija la mayoría,
en orden camine mi bello escuadrón. (Milanés 1920, 103)

En este poema, por lo tanto, Milanés describe la salida de su casa como una travesía o una aventura exótica. Los obstáculos que las mujeres encontraban son diversos: calles “enjutas”, llenas de charcos de agua, lodo y animales “impertinentes”, que podían malograr el paseo. Sin embargo, cada estrofa del poema está escrita con un derroche de humor; con el placer de sentirse el poeta acompañado por el “bello escuadrón” y llegar sanos y salvos a su destino. Es un poema irónico, además, porque describe con humor una situación engorrosa para muchas mujeres y hombres que por las mismas razones que plantea el poeta no iban caminando a ningún sitio. De ahí que salir a pie significara una experiencia única, llena de percances imprevistos para estas mujeres blancas y acomodadas. El final del poema indica pues el triunfo de la individualidad sobre la adversidad, la capacidad de mujeres jóvenes y elegantes de vencer todos los obstáculos que se les presentan, incluyendo la llovizna, que “ruidosa arrecia” y produce el caos:

Y es forzoso darnos a la fuga vil.
Prófugo y desordenado,
el escuadrón desarmado
corre de aquí para allí.
Acá por ir con presteza
una empuja, otra tropieza,
y manta y sombrilla se quedan ahí.

Mas las bellas derrotadas
celebran a carcajadas
el chasco y se burlan dél.
Ya el cielo azulado ha vuelto:
volvamos, pues, mientras suelto
de la inhábil mano mi tosco pincel. (Milanés 1920, 106)

Así termina este poema que, por ser una representación festiva de los percances que tenían que enfrentar las cubanas blancas al salir de sus casas, muestra la escasa capacidad de movilidad que tenían, su dependencia de los hombres y de los quitrines. No obstante, advierto, la invitación a Rosalía puede entenderse también como una

forma de alentar este tipo de salidas, de tomar la calle y dejar el enclaustramiento de la casa. Es una representación de la mujer blanca, acomodada y joven, como correspondía al entorno familiar y a las amistades del poeta, que tenían esclavos domésticos y que vivían llenas de comodidades. Este poema no es representativo tampoco, por eso, del ambiente que tenían que enfrentar las mujeres afrodescendientes o las mujeres trabajadoras cuando salían y eran acosadas por los hombres blancos. Es un poema que prioriza la experiencia aventurera y el gozo en salir a la vía pública aun si fuera acompañada, y en el que de forma extraña no se menciona a ninguna afrodescendiente en la calle. No obstante, este es un poema raro en la literatura cubana y a la hora de describir a las mujeres, quienes tenían también muchas menos posibilidades de encontrar trabajo que los hombres (Poumier 1975, 112). Se suponía que no debían trabajar a menos que lo necesitaran de forma desesperada para vivir. Todo esto hacía que permanecieran en sus casas.



Figura 5. “La siesta” (1888). Guillermo Collazo.

Al respecto, vale recordar la pintura de Guillermo Collazo “La siesta” (1888), que es reveladora de la soledad, la apatía y el desgano que debía provocar el habitus del encierro de estas mujeres y al mismo tiempo la distinción que poseían ya que Collazo retrata una mujer de clase alta, que tenía todas las comodidades ausentes en un hogar de clase baja y afrodescendiente (figura 5). Contrario a como pudiera sugerir el título de la obra, en “La siesta” de Collazo la mujer no está durmiendo. Está despierta y bien vestida, como para salir a pasear, aunque aparece tirada sobre una silla de mimbre mirando seria al exterior. Detrás se ve el mar. El viento ha esparcido hojas por toda la

sala. Ha levantado parte de la alfombra donde está la silla y la mujer ni siquiera se ha preocupado en estirla o barrerlas. Más que alegría, el interior de esta casa colonial muestra desorden, tristeza y agotamiento, tópicos que se repiten por la misma en la pintura europea de la época, pero que muy bien podrían representar un país que diez años después de perder la guerra de independencia (1868-1878) todavía no había renunciado a ser libre.

¿Acaso esa mirada fija y dura en el exterior de la habitación no era un deseo también de libertad individual? ¿Acaso las fotografías que se hacen las mujeres en los estudios en esta época con telones de fondo que lucían ambientes urbanos como el malecón de La Habana no indicaban el deseo de salir a la calle, de “escapar” de aquel lugar de encerramiento?⁵ No por gusto, la década de 1880 es un momento de liberación para la mujer cubana. Después de la guerra que dejó sin padres y esposos muchos hogares, la mujer se incorporó en mayor número al trabajo. Tuvo acceso a la educación media y universitaria y colaboró en los periódicos. Dicha socialización, según Raquel Vinat de la Mata, fue producto de su participación directa en la contienda libertadora, la cual renovó su imagen (2001, 18). Además, en 1881 José E. Triay afirmaba en su artículo costumbrista sobre “El calesero” que el quitrín o volanta había perdido importancia en el campo. Las personas preferían viajar entonces en ferrocarril y utilizaban el carruaje para ir del paradero a la finca. Decía “la mujer, su más bello ornamento, no le ocupa ya” (Triay 1881, 107).

Para resumir y concluir. Podemos decir que una lectura de los textos y de las imágenes costumbristas de la ciudad del siglo XIX en Cuba muestran una sociedad estratificada, dividida en capas sociales y razas diferentes. Esa estratificación respondía a un orden racial. Era dictada por la ley, las costumbres y los usos del espacio urbano. Por un lado, se destaca la ausencia de las mujeres blancas en la calle y por otro, la existencia de mujeres negras que como en el caso de la “mulata de rumbo” ocupan un lugar central pero marginado. Estas actúan con sus cuerpos y su habla, y al decir de Michel de Certeau se “apropian” del sistema topográfico, mostrando incluso su agencia sobre los hombres y en su interacción con las mujeres blancas como Isabel Ilincheta en la novela de Villaverde. Estas mujeres blancas aparecen en la literatura y en las imágenes pictóricas casi exclusivamente paseando en quitrines y pocas veces caminando

⁵ Para algunas de estas fotografías véase el libro de Teresa Fernández Soneira titulado *La bella cubana: rostros de mujeres en la Cuba del siglo XIX* (2022) y la excelente explicación de Madeline Cámara. Para un análisis de la mujer de este periodo es útil también el libro de Teresa Prados-Torreira, *Mambisas: Rebel Women in Nineteenth-Century Cuba* (2005).

acompañadas. Ellas tienen la “distinción”, que emanaba del lujo con que visten y de su color de piel. En contraposición, las mujeres afrodescendientes aparecen desempeñando papeles de vendedoras y amantes en la calle. Es decir, dedicándose al comercio. Ellas son el oficio que hacen. Se movilizan por su propia fuerza y voluntad, lo que las exponía al roce diario con hombres blancos y negros. Las narrativas y las imágenes que nos quedan de estos encuentros ponen el énfasis en su movilidad, que era inversamente proporcional a su “distinción”. Las imágenes de la “mulata de rumbo” y otras mujeres mestizas destacan su agencia en tanto que dicha agencia las expone a la violencia y la pérdida de su moral. Son representaciones racistas y misóginas que enfatizan el poco valor de su piel en comparación con la blanca y las catalogan como mujeres interesadas solo en el dinero y en blanquearse, ellas o sus hijos, a través de la unión con un blanco. En el caso de las mujeres blancas, por otro lado, su mejor representación es su ausencia (de las calles) porque así no se ponía en duda su virtud, su superioridad. A estas no se les acusa de faltar a la moral en lugares públicos y si salían era acompañadas como ocurre en el poema de Milanés. Si el espacio de la mulata de rumbo es la calle, el de la doncella blanca es el interior de su hogar, rodeada de su familia, de sus enceres de costura y de sus muebles. Dicha costumbre debió desaparecer a principios de siglo XX después de la intervención norteamericana, el aumento del trabajo para las mujeres y las formas públicas de transporte.

Obras Citadas

- Bourdieu, Pierre. 1998. *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, traducción de María del Carmen Ruiz de Elvira. Madrid: Taurus.
- _____. 2000. *La dominación masculina*, traducción de Joaquín Jordá. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Camacho, Jorge. 2019. *La angustia de Eros: sexualidad y violencia en la literatura cubana*. Leiden: Almenara Press.
- Cámara, Madeline. 1999. “La mulata, cuerpo-símbolo de la cultura cubana”. *Monographic Review* 15, 121-129.
- Cárdenas y Rodríguez, J. M. 1852. “El médico de campo”. En *Los cubanos pintados por sí mismos. Colección de tipos cubanos. Edición de Lujo*, tomo 1, ilustrado por Víctor

- Patricio Landaluze y con grabados de D. José Rosales, 139-147. Habana: Imprenta y papelería de Barcina.
- Crespo, Bartolomé José. 1847. *Las habaneras pintadas por sí mismas en miniatura*. Habana: Imprenta de Oliva y Co.
- De Certeau, Michel. *The Practice of Everyday Life*, traducción de Steven Randall. Berkeley: University of California Press, 1988.
- Fernández Soneira, Teresa. 2022. *La bella cubana: rostros de mujeres en la Cuba del siglo XIX*. Miami: Alexandria Library Publishing House.
- Fernández, Francisco. 1868. *Los negros catedráticos: absurdo cómico en un acto de costumbres cubanas en prosa y verso*. Habana: Litografía Impr. del Comercio.
- Gelabert, Francisco de Paula. 1881. “La mulata de rumbo”. En *Tipos y costumbres de la Isla de Cuba*, ilustrado por Víctor Patricio Landaluze, 33-40. Habana: Imprenta Avisador Comercial.
- Gómez de Avellaneda, Gertrudis. *Sab*. Imprenta Calle del Barco, 1841.
- Hazard, Samuel. 1928. *Cuba a pluma y lápiz*, 3 vols. Traducción de Adrián del Valle. Habana: Cultural SA.
- Kutzinski, Vera. 1993. *Sugar' Secrets Race and the Erotics of Cuban Nationalism*. Charlottesville: University Press of Virginia.
- Landaluze, Víctor Patricio. 1867. “Fisonomía del parque”. *Don Junípero*, 12 de mayo.
- Luis, William. 1990. *Literary Bondage. Slavery in Cuban Narrative*. Austin: University of Texas Press.
- Manzano, Juan Francisco. 2007. *Autobiografía del esclavo poeta y otros escritos*, editado por William Luis. Madrid: Iberoamericana Editorial Vervuert.
- Mialhe, Frederic. 1855. “El Casero”. En *Álbum Pintoresco de la Isla de Cuba*, publicado por B. May y Ca, litografías por Storch & Kramer. Havana y Berlin.
- Milanés, José Jacinto. 1920. *Obras completas*. Habana: Imprenta "El Siglo XX" de la Sociedad Editorial Cuba Contemporánea.
- Moreno Friginals, Manuel. 2001. *El ingenio. Complejo económico social cubano del azúcar*. Barcelona: Editorial Crítica.
- Núñez Jiménez, Antonio. 1989. *Marquillas cigarreras cubanas*. Madrid: Tabacalera SA.
- Otero, Rafael. 1852. “El lechero”. En *Los cubanos pintados por sí mismos*, 23-29.
- Pichardo, Esteban. 1875. *Diccionario provincial casi-razonado de voces y frases cubanas*. Habana: Imprenta El Trabajo de L.F. Dediót.
- Poumier, María. 1975. *Apuntes sobre la vida cotidiana en Cuba en 1898*. Habana: Editorial de Ciencias Sociales.

- Prados-Torreira, Teresa. 2005. *Mambisas: Rebel Women in Nineteenth-Century Cuba*. Gainesville: University Press of Florida.
- Sánchez de Horcajo, Juan José. 1979. *La Cultura. Reproducción o cambio (El análisis sociológico de P. Bourdieu)*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.
- Stolcke, Verena. 1992. *Racismo y sexualidad en la Cuba colonial*, traducción de Ana Sánchez Torres. Madrid: Alianza América.
- Tanco Armero, Nicolás. 1964. "La isla de Cuba". *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí* VI, núm. 2, 49-74.
- Terreros y Pando, Esteban. *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes en las tres lenguas francesa, latina e italiana*. Madrid: Viuda de Ibarra, 1788.
- Triay, José. E. 1881. "El calesero". En *Tipos y costumbres de la Isla de Cuba*, 105-111
- Villaverde, Cirilo. 1971. *Cecilia Valdés o la loma del ángel*, 2 vols. Edición y prólogo de Olga Blondet Tudisco y Antonio Tudisco. Madrid: Anaya.
- Vinat de la Mata, Raquel. 2001. *Las cubanas en la posguerra (1898-1902)*. Habana: Editora Política.
- Wurdermann, John. 1989. *Notas sobre Cuba*. Habana: Editorial de Ciencias Sociales.